

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS



Mulheres Fotógrafas em Portugal (1844-1918)

Maria E. R. Campos – 1.ª Photographa Portuguesa

Paula Cristina de Pinho Coelho Cintra Viegas

Orientadores: Professor Doutor Vítor Manuel Guimarães Veríssimo Serrão
Doutora Filipa Lowndes Vicente

Dissertação especialmente elaborada para a obtenção do grau de
Mestre em Arte, Património e Teoria do Restauro.

2018

RESUMO

Esta dissertação tem como premissa explorar o papel das fotógrafas em Portugal de Oitocentos, através de uma abordagem interdisciplinar, que envolve as diferentes, mas articuláveis, áreas da História da Fotografia Portuguesa, da História da Arte, e uma perspectiva de Estudos de Género; com vista em elaborar um estudo do que seria a prática fotográfica, do ponto de vista feminino, no século XIX, em Portugal.

Desde o advento da fotografia em 1839, várias mulheres em todo o mundo dedicaram-se à fotografia de forma continuada, seja de forma artística, como passatempo, ou mesmo como meio de subsistência. Embora não haja nada de invulgar em afirmar a existência destas mulheres em Portugal, a historiografia apropriada para as incluir permanece ausente, e elas parecem ter sido descartadas para um notório esquecimento.

Como estudo de caso principal foi escolhida, a fotógrafa profissional, Maria Eugénia Campos, quase inédita a nível de publicações, uma vez que a investigação em curso consiste, sobretudo, na análise visual e formal das suas provas fotográficas em papel, constituída principalmente por *cartes de visite* (e alguns *cabinets*), da década de 1880. As *cartes de visite* eram simultaneamente uma lembrança da pessoa retratada, para ser distribuída a familiares e amigos, e o cartão de visita do fotógrafo, e hoje demonstram ser uma fonte crucial de informação sobre a época.

Maria Eugénia Reya Campos auto-denominava-se de primeira fotógrafa portuguesa na década de 1870, ainda que fosse oriunda de Valência de Alcântara em Espanha, filha de pai português e mãe espanhola. Esta pioneira abriu estúdios profissionais de fotografia no Alentejo, nomeadamente ateliers provisórios em Beja, Elvas e Évora (e provavelmente em Portalegre, onde residiu). Foi em Lisboa que se estabeleceu num estúdio de forma permanente entre 1882 e 1917.

Nesta dissertação foram consideradas todas as mulheres fotógrafas identificadas no período entre 1844 e 1918, de nacionalidade portuguesa ou estrangeira, amadoras ou profissionais, quer pela sua relevância cultural e artística, quer pelos seus atributos profissionais. O principal objectivo deste estudo é atenuar a ausência bibliográfica existente sobre o assunto, numa época em que existe uma crescente sensibilização para a temática das mulheres artistas e do seu papel na sociedade.

Palavras-chave: Fotógrafas Profissionais, Fotógrafas Amadoras, História da Fotografia Portuguesa, História da Arte.

ABSTRACT

This dissertation aims to explore the role of women photographers in Portugal, in the 1800's, through an interdisciplinary approach, involving the different yet articulatory fields of History of Portuguese Photography, of Art History, and a Gender Studies perspective; with the purpose of elaborating a study of what was, from a feminine perspective, the photographic practice in Portugal, in the 19th century.

Since the advent of photography in 1839, several women worldwide have dedicated themselves to lifelong careers in photography, as an artistic pastime or even a livelihood. Although there is nothing uncommon in asserting the existence of these women in Portugal, the appropriate historiography to include them remains absent, as they seem to have been discarded to an undeserved oblivion.

Professional photographer Maria Eugenia Campos was chosen as a primary case study, as the ongoing investigation mainly consists on the visual and formal analysis of her paper photographic prints, mostly *cartes de visite* (and a few *cabinets*) from the 1880's. Simultaneously a token to be given as a memento of the person portrayed and the business card of the photographer, *cartes de visite* prove nowadays to be a crucial source of information regarding that era.

Maria Eugenia Reya Campos gave herself the nomination of the first Portuguese woman photographer in the 1870's, even though she was originally from Valencia de Alcántara in Spain, the daughter of a Portuguese father and a Spanish mother. This pioneer set professional photography studios in Alentejo, namely temporary ones in Beja, Elvas and Évora (and likely in Portalegre where she resided). It was in Lisbon that she established herself in a permanent studio between 1882 and 1917.

All women photographers found during the period between 1844 and 1918 were considered in this dissertation, of Portuguese or foreign origin, amateurs or professionals, based on their cultural and artistic relevance or their professional attributes. The main objective of this study is to compensate for the absence in existing bibliography regarding the subject, in a time where there is an increasing awareness for the thematic of women artists and their role in society.

Keywords: Professional Photographers, Amateur Photographers, History of Portuguese Photography, Art History.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus orientadores o Professor Doutor Vítor Serrão, que sempre me apoiou ao longo destes anos de ensino, e que demonstrou de imediato extremo interesse e atenção ao tema que lhe apresentei; e à Doutora Filipa Lowndes Vicente, não só pela obra fundamental que escreveu, mas pela dedicação e disponibilidade que revelou perante a proposta desta dissertação.

Ao Doutor Luís Pavão pela sua disponibilidade total e ao livre acesso que me forneceu à colecção por si reunida ao longo de décadas, assim como à sua maravilhosa biblioteca pessoal dedicada quase em exclusivo à fotografia. Agradeço também à restante equipa da LUPA, em particular a Maria Mantero Morais, pela sua simpatia e atenção.

À minha orientadora do voluntariado do AML – Fotográfico, a conservadora-restauradora, Margarida Duarte, por ter sido a primeira pessoa a falar-me de Maria Eugénia Campos, sem a qual esta dissertação não existiria. Agradeço ainda a todo o pessoal do AML – Fotográfico, em especial à equipa da Biblioteca que partilhou comigo os meus primeiros achados.

À Dra. Susana Cunha da DCP – Arquivo Fotográfico da CME, por me facultar acesso à maior colecção pública de *cartes de visite* de Maria Eugénia, pela sua disponibilidade e simpatia, e por me ter referido a Tese de Doutoramento da Doutora Cármen Almeida.

Agradeço ao historiador Nuno Borges de Araújo e à bibliografia por si gentilmente cedida pertencente ao artigo que ainda se encontra a desenvolver sobre mulheres fotógrafas em Portugal.

À Doutora Cármen Almeida, pelos seus estudos de mais de uma década sobre os fotógrafos do Alentejo, e por toda a informação reunida sobre Maria Eugénia Reya Campos, principalmente os dados revelados na sua Tese de Doutoramento, sem os quais não me teria sido possível dedicar uma parte desta dissertação exclusivamente a uma fotógrafa.

Aos poucos (mas excelsos) investigadores de História da Fotografia em Portugal que nos últimos vinte anos têm tentado colmatar a notória lacuna existente em estudos fotográficos a nível nacional, e aos excelentes artigos e dissertações que desenvolveram. Em especial aos Doutores Paulo Baptista e Filipe Figueiredo, que de forma indirecta, através das suas dissertações de mestrado me mostraram o caminho histórico a seguir, numa altura em que tinha apenas o ensejo de investigar fotógrafas em Portugal.

À DMEVAE – DGC pela eficiência e rapidez a que responderam a todas as

informações que lhes coloquei ao longo dos últimos meses; ao Arquivo Histórico da Casa do Infante, pela amável simpatia e total disponibilidade do seu pessoal.

Agradeço aos professores do Instituto de História da Arte da FLUL, em especial à directora do Mestrado, a Professora Doutora Maria João Neto, pela sua amabilidade, disponibilidade e por todos os conselhos que nos deu ao longo destes anos; ao Professor Doutor Pedro Lapa, pela excelência assim como exigência de ensino.

Aos professores da minha licenciatura na FLUL que de forma indirecta contribuíram para esta dissertação, nomeadamente o Professor Doutor José Justo por ter validado a importância e originalidade deste tema nos trabalhos que apresentei na cadeira de 3.º ano de Artes Plásticas Contemporâneas; e à Professora Doutora Cristina Sobral e à sua cadeira de Crítica Textual, sem a qual me teria sido completamente impossível ler (e compreender) as centenas de documentos e assentos manuscritos que observei neste último ano.

Ao Instituto Português de Fotografia de Lisboa, em especial ao fotógrafo António Júlio Duarte, a quem devo os primórdios da minha cultura fotográfica; e ao fotógrafo Luís Carvalhal, por nos ensinar *que não existem desculpas* para justificar a não entrega de um trabalho/projecto, premissa que segui em toda a minha vida académica e pessoal.

A todas as fotógrafas do meu curso de Fotografia do IPF Lisboa 2005/2007, cuja vida levou para outros caminhos, longe da fotografia quer amadora quer profissional, mais por motivos económicos ou familiares do que por impedimentos de género; e às poucas que entraram neste meio tão competitivo.

Às pioneiras presentes nesta dissertação, praticantes ou amantes da fotografia, ou esposas de fotógrafos que sem o desejarem ficaram afectas aos seus negócios, a todas sem excepção a minha homenagem, ainda que mais resumida do que que desejava, uma tentativa de resgatar os seus nomes tão injustamente esquecidos durante mais de cem anos.

Ao meu avô, José Alves Coelho, a única pessoa da minha família que tinha qualquer ligação à fotografia, cujos ensinamentos não teve oportunidade de me transmitir, mas cujo amor à arte permanece visível nas imagens que registou.

À minha mãe, Rosa Maria Coelho por sempre ter acreditado verdadeiramente que todos os nossos sonhos se concretizam.

Em último mas definitivamente em primeiro, dedico esta dissertação ao meu marido, Pedro Afonso, que ao longo deste anos ouviu todas as pequenas pistas que iam surgindo, as histórias, as dúvidas e os desesperos. E que no último ano serviu ainda de assistente de campo não remunerado, em feiras da ladra e antiquários nacionais, vasculhando entre centenas de *cartes de visite* empoeiradas, na busca incessante por fotógrafas desconhecidas.

ÍNDICE

NOTAS PRÉVIAS	1
INTRODUÇÃO	3
MULHERES FOTÓGRAFAS EM PORTUGAL	
1. Fotógrafas Profissionais em Portugal – 1844-1918	17
1.1 O Caso Português	21
1.2 Fotógrafas Profissionais em Lisboa	25
1.3 Fotógrafas nos Açores	34
1.4 As Viúvas na Fotografia	35
2. Maria Eugenia Reya Campos – 1.^a Photographa Portugueza	43
2.1 Os Estúdios Fotográficos no Alentejo e em Lisboa	48
2.2 Retratos de Estúdio – As <i>Cartes de Visite</i> e os <i>Cabinets</i>	53
3. Fotógrafas Amadoras em Portugal – 1860-1918	60
3.1 A Família Real e a Fotografia	79
3.2 Fotógrafas Insulares	83
3.3 Fotógrafas nos Periódicos	87
CONSIDERAÇÕES FINAIS	97
BIBLIOGRAFIA	
Bibliografia Principal	101
Teses e Dissertações	104
Periódicos	105
Bibliografia Geral	106
Webgrafia	108
ANEXOS	I

ÍNDICE ICONOGRÁFICO

Fig. 1	IMG Litografia <i>Boletim Photographico</i>	3
Fig. 2	IMG Convite Exposição <i>Tirée par</i>	4
Fig. 3	FOT <i>Ilustração Portuguesa</i>	8
Fig. 4	IMG Litografia <i>Boletim Photographico</i>	11
Fig. 5	FOT Bertha Wehnert-Beckmann, <i>sem título</i>	19
Fig. 6	FOT Geneviève-Élisabeth Disdéri, <i>Ruines de Saint-Mathieu</i>	19
Fig. 7	GRF Estúdios Lisboa e Porto	23
Fig. 8	GRF Disparidade de Género, Estúdios Lisboa	25
Fig. 9	IMG Selo <i>Atelier Fritz</i>	26
Fig. 10	IMG Selo <i>Atelier Fritz</i>	26
Fig. 11	CDV Martin Fritz, <i>sem título</i>	28
Fig. 12	CDV <i>Atelier Fillon, Rainha D. Maria Pia</i>	36
Fig. 13	CDV Viúva Ribeiro, <i>sem título</i>	38
Fig. 14	CDV <i>Photographia Viuva Corrêa, sem título</i>	39
Fig. 15	IMG Assinatura Maria Jose Costa Vianna	40
Fig. 16	CAB <i>Photographia Vianna, [Julia Barata]</i>	41
Fig. 17	IMG Assinatura Maria Eugenia Reya Campos	43
Fig. 18	FOT Maria Eugenia Campos, <i>Construção do Theatro Garcia de Rezende</i>	46
Fig. 19	IMG Notícia Óbito Maria Eugenia Campos, <i>Ilustração Portuguesa</i>	47
Fig. 20	FOT Jazigo Família Reya Machado	48
Fig. 21	IMG Álbum Fotográfico	53
Fig. 22	CDV Versos M. ^a Eugenia Campos, J. J. Silva Pereira e J. C. da Rocha	54
Fig. 23	IMG Carimbos Exposição Industrial Portuguesa 1888	55
Fig. 24	CDV Maria Eugenia Campos, <i>sem título</i>	56
Fig. 25	CDV Maria Eugenia Campos, <i>sem título</i>	56
Fig. 26	CDV Maria Eugenia Campos, <i>sem título</i>	57
Fig. 27	CAB Maria Eugenia Campos, <i>[Ariosto de Moncada]</i>	58
Fig. 28	IMG Anna Atkins, <i>Punctaria Latifolia</i>	61
Fig. 29	FOT Clementina Hawarden, <i>Clementina and Isabella Grace Maude</i>	61
Fig. 30	IMG Mary Georgina Filmer, <i>Untitled Loose Page</i>	61
Fig. 31	FOT Julia Margaret Cameron, <i>Julia Prinsep Jackson</i>	61
Fig. 32	FOT Carlos Relvas, <i>Margarida Relvas</i>	63
Fig. 33	IMG Assinatura Margarida Relvas Navarro	65
Fig. 34	CAB Margarida Relvas, <i>Matilde Deslandes</i>	66
Fig. 35	CAB Margarida Relvas, <i>Casamento de José Relvas e Eugenia de Loureiro</i>	66
Fig. 36	IMG Medalha Exposição Internacional Photographia 1886	67
Fig. 37	IMG Assinatura Eliza do Amaral Bobone	70
Fig. 38	FOT Eliza do Amaral Bobone, <i>[Corinthia do Amaral Bobone]</i>	71
Fig. 39	FOT Aurélia de Souza, <i>sem título</i>	74

ÍNDICE ICONOGRÁFICO

Fig. 40	IMG Assinatura Maria da Conceição Lemos Magalhães	75
Fig. 41	FOT M. ^a da Conceição Lemos Magalhães, [<i>Jose Estevão e amigo, Setúbal</i>]	78
Fig. 42	FOT Rainha D. Maria Pia, <i>Piquenique na Praia do Guincho</i>	80
Fig. 43	CAB <i>Atelier Fillon, Rainha D. Amelia</i>	81
Fig. 44	FOT José Pinto dos Santos, <i>D. Amelia e D. Carlos, com Câmaras</i>	81
Fig. 45	IMG Assinatura Maria Victoria Xavier Rapozo	85
Fig. 46	CDV Verso <i>Photographia Artistica</i>	86
Fig. 47	IMG Medalha Exposição Ponta Delgada 1895	86
Fig. 48	FOT Eliza do Amaral Bobone, <i>A Primeira Educação da Creação...</i>	89
Fig. 49	FOT Mad., <i>Bussaco</i>	90
Fig. 50	FOT Maria Romana Henriques Gonçalves, <i>Grupo</i>	91
Fig. 51	IMG Capas <i>Echo Photographico</i>	92
Fig. 52	FOT Julia Gouveia Gonçalves, <i>Eu sou o Tareco</i>	93
Fig. 53	FOT Maria da Conceição Lemos Magalhães, <i>Lar Transmontano</i>	94

Lista de Siglas e Abreviaturas:

AML-F – Arquivo Municipal de Lisboa – Fotográfico

ANTT – Arquivo Nacional da Torre do Tombo

CAB – *cabinet*

CDV – *carte de visite*

DOC – documento

FLUL – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

FOT – fotografia

GRF – gráfico

ICS – Instituto de Ciências Sociais

IHA – Instituto de História da Arte

IMG – imagem

TAB – tabela

To collect photographs is to collect the world.

Susan Sontag

É uma natureza diferente a que fala à câmara ou aos olhos; diferente principalmente na medida em que em vez de um espaço impregnado de consciência pelos homens, surge um outro embrenhado pelo inconsciente.

Walter Benjamin

NOTAS PRÉVIAS

Mulheres Fotógrafas em Portugal, certamente muitos questionarão o porquê desta escolha para a minha dissertação, a resposta é simples, é um tema que me acompanha há cerca de doze anos.

Corria o ano de 2006, quando para uma aula de História da Fotografia (do curso de Fotografia Profissional do Instituto Português de Fotografia), me propus a fazer um trabalho final intitulado, *As Mulheres Fotógrafas e a sua Importância para a Evolução da Fotografia*. Este trabalho, meramente pictórico, compilava imagens das fotógrafas mundiais mais relevantes, num período compreendido entre 1839 e 2000. Por pura ignorância na época (e porque o ensino da história da fotografia portuguesa não era incentivado na escola), não coloquei nenhuma fotógrafa portuguesa.

Uma década depois, na cadeira de terceiro ano de Artes Plásticas Contemporâneas (na FLUL), em que a história da fotografia era incentivada aos alunos, sugeri para apresentação oral uma readaptação académica do meu trabalho supracitado, focando-me desta vez no período entre 1839 e 1900, novamente a nível mundial.

Para além do meu interesse particular por questões de género, sobretudo no que se refere à cultura visual e artística, não poderia deixar de questionar-me sobre este tema, como forma de tentar colmatar o total desconhecimento público a que estas mulheres têm sido sujeitas.

Numa rápida pesquisa na famosa enciclopédia mundial *online*, vulgo *Wikipedia*, seleccionando a categoria *Women Photographers*, verificamos uma extensa lista, composta por mais de seiscentas entradas e constituída por quase todos os países do mundo. Quando pesquisamos por *Portugal* e pela lista das nossas fotógrafas, deparamo-nos com a ausência do país por completo. No entanto, se pesquisarmos por *Fotógrafos Portugueses*, a situação melhora ligeiramente, de um total de sessenta e sete fotógrafos (um número que em nada corresponde à realidade, em muito superior), constatamos seis nomes de mulheres. Concorro que esta enciclopédia não será uma fonte fiável de informação, mas costuma ser o ponto de partida básico para uma investigação, o que neste caso se demonstrou impossível.

Inicialmente tive dificuldade em estipular balizas temporais que definissem as fotógrafas a estudar, se originalmente o meu receio passaria por uma falta generalizada de nomes, em pouco tempo de pesquisa, compilei uma lista nacional com mais de uma centena de entradas, sobretudo do século XX. Este excesso de matéria prima levou-me a considerar os

primórdios da fotografia, cuja pesquisa me parecia impossível de cumprir, e que consistia somente em quatro nomes, Madame Fritz, Margarida Relvas Navarro, Maria da Conceição Lemos Magalhães e Maria Eugenia Reya Campos. Um ano e meio após o início da investigação, observo a presença de cerca de quarenta nomes (essencialmente em Lisboa, acrescidos de alguns nomes nos arquipélagos da Madeira e dos Açores), no activo entre 1844 e 1918.

Faço minhas as intenções de Antonia Salvador Benítez, destacar o papel desempenhado pelas mulheres fotógrafas, que tiveram a audácia de abrir caminho num mundo exclusivamente masculino, lutando contra as restrições sociais, e que, através das suas imagens, capturaram uma visão particular da história.¹

¹ Antonia Salvador Benítez, *Mujeres tras la Cámara. Fotógrafas en la Andalucía del Siglo XIX*, Granada: Universidad de Granada, 2009, p. 814.



Fig. 1 Litografia. *Lições Práticas*, in *Boletim Photographico*, 1900

INTRODUÇÃO

Desde o início do século XXI tem havido um interesse crescente, pela temática das artistas no feminino, também verificável no campo da arte fotográfica, visível através das várias exposições realizadas nos últimos anos. Em 2001, Paulo Guinote tomando como ponto de partida a sua dissertação de mestrado, colocou em questão, os papéis desempenhados pelas mulheres na sociedade portuguesa, entre 1900 e 1940; para tal, concebeu a exposição *Quotidiano Feminino*, organizada por Isabel Costa, no Arquivo Municipal de Lisboa – Fotográfico, entre Março e Junho desse ano. Embora seja de louvar a temática, talvez seja pertinente referir que, nenhuma das mulheres retratadas foi fotografada por uma mulher. Este lapso (propositado ou não), parece ter sido resolvido na exposição *She is a Femme Fatale*, no Museu Berardo, em 2009, com curadoria de Ana Rito e Hugo Barata. Partindo de uma temática semelhante, mas com uma linha temporal contemporânea, colocou em questão os papéis desempenhados pelas mulheres na sociedade ocidental actual, através dos olhos de fotógrafas mundiais.

No mesmo ano, Jorge Calado organizou a exposição *Au Féminin: Women Photographing Women 1849-2009*, na Fundação Calouste Gulbenkian de Paris, incluindo algumas fotografias portuguesas, evento que originou um excelente catálogo.

A exposição *Álbuns de Família*, realizada entre 2013/14 no Arquivo Municipal de Lisboa – Fotográfico, baseada nas fotografias pessoais e de viagem de Ana Maria de Sousa e Holstein Beck foi um interessante contributo, para um maior conhecimento de uma fotógrafa amadora de elevado estatuto social, até então praticamente desconhecida.

Foram revelados recentemente, em duas exposições essenciais no Palácio Nacional da

Ajuda, em Lisboa, os papéis das rainhas, D. Maria Pia e D. Amélia, como fotógrafas (e igualmente como pintoras), em *Um Olhar Real – Obra Artística da Rainha D. Maria Pia e Tirée par... a Rainha D. Amélia e a Fotografia*; demonstrando que a fotografia era uma actividade familiar comum, entre a realeza portuguesa, no final do século XIX.



Fig. 2 Convite da Exposição *Tirée par... a Rainha D. Amélia e a Fotografia*
Centro Português de Fotografia, Porto, 2017

Em 2015, a importância do papel das mulheres na fotografia esteve presente em várias exposições mundiais, entre as quais destaco *Qui a Peur des Femmes Photographes? 1839-1919/45*, no Musée de l'Orangerie e no Musée d'Orsay, em Paris.

*A fotografia foi a arte mais expandida em Portugal, desde 1840 até hoje, sendo, no entanto, a que menos foi objecto de estudo,*² afirma António Pedro Vicente, na sua obra pioneira sobre Carlos Relvas, em 1984. Aceitámos o repto proposto pelo autor, há mais de trinta anos, para que mais investigadores da fotografia, se dedicassem ao estudo desta arte nacional e internacional, e questionassem a sua historiografia, em grande parte inexistente.

Esta dissertação não é um estudo concluído, tão somente um estudo iniciado. Uma base informativa contendo nomes, datas e locais, para que de futuro se possam começar investigações sobre a História da Fotografia em Portugal, a partir de dados sólidos, obtidos previamente. É acima de tudo uma antologia de nomes, alguns com muita informação pertinente mas sem qualquer obra material remanescente para análise, outros, tão somente,

² António Pedro Vicente, *Carlos Relvas, Fotógrafo, 1838-1894 – Contribuição para a História da Fotografia em Portugal no Século XIX*, Lisboa: INCM, 1984.

uma indicação de algum autor, numa era longínqua, ausente de informação que a sustente.

Não obstante, todos estes nomes foram considerados importantes nesta dissertação, quer pela sua vertente profissional, quer artística, algo que certamente enriquecerá, uma História da Arte Portuguesa repleta de lacunas. Inclusive o papel esquecido de mulheres como cabeça de casal, maioritariamente no contexto de viuvez, uma nova função que ao mesmo tempo as liberta de um domínio masculino, mas por vezes, as condiciona a negócio existente, do qual podiam não ter qualquer conhecimento.

Esta investigação visa explorar o papel das pioneiras da Fotografia em Portugal de Oitocentos e inícios de Novecentos, partindo de uma perspectiva de género, com o objectivo primordial em elaborar um estudo válido, do que seria a prática fotográfica em actividade, nesse período. Importante também seria, perceber como se difundiu esta arte em Portugal, que provavelmente teria, no dealbar de Novecentos, tantos fotógrafos amadores, como profissionais no activo.

Embora existentes, as amadoras permanecem completamente desconhecidas na actualidade, com as possíveis excepções de Margarida Relvas Navarro, de quem sabemos bastante, e de Maria da Conceição Lemos Magalhães, frequentemente citada nos livros de fotografia. As restantes consistem em alguns nomes, entre a aristocracia e a burguesia, que fotografavam por prazer ou por tendência, algumas apenas com o desejo de utilizar um recurso tecnológico inovador e inédito, como era o da fotografia, outras provavelmente teriam sérias intenções artísticas, procurando a estética produzida por este *medium*.

Fizemos a compilação de todos os nomes identificados, numa tentativa de preencher as peças de um *puzzle* inédito, e por isso, a dissertação tomou um carácter mais biográfico e menos ilativo, do que o pretendido inicialmente, mas foi a solução possível, para que fosse dada a visibilidade devida a estas mulheres, numa tentativa de que saíssem do anonimato, a que tinham sido legadas.

A investigação dos dados biográficos das fotógrafas, nomeadamente dos registos de baptismo, casamento e óbito, tornou-se um recurso indispensável, e uma fonte essencial para permitir uma visão mais completa, de quem estas mulheres possam ter sido. No decorrer do estudo foi fundamental encontrar a verdadeira data da morte de Maria Eugénia Campos, e consequente certidão de óbito no ANTT, dado que as informações relevantes que continha, nos levaram a encontrar outros documentos, e consolidar as informações que detínhamos.

Conseguimos encontrar os nomes próprios, assim como informações sobre a sua naturalidade, datas de nascimento e morte, de quatro, das sete, viúvas presentes neste estudo, através das certidões de óbito dos respectivos maridos; partindo do princípio que os

fotógrafos teriam falecido entre a sua última entrada nos Anuários Comerciais, e a primeira, das suas viúvas.

Em Abril de 2017, ao ler a dissertação de Cármen Almeida, onde esta reproduz, aquele que seria o logótipo de Maria Eugénia Campos, em Évora, enquanto lia simultaneamente o livro de Teresa Siza sobre os fotógrafos do Porto, verifiquei a repetição do mesmo, no verso de uma *carte de visite* (CDV) do fotógrafo, José Joaquim da Silva Pereira, do Porto. Uma pista surgiu durante o meu estágio na empresa LUPA (de Luís Pavão), quando me deparei uma vez mais com o logótipo do anjo com a câmara, a paleta com os pincéis e a folha de louro, desta vez atribuído ao fotógrafo, Joaquim Coelho da Rocha, em Lisboa. Desde imediato assumi haver, uma relação pessoal entre ambos, e a partir desse momento tentei comprovar a relação entre estes fotógrafos, sem contudo obter sucesso.

Nem só de conquistas se faz uma dissertação, assim, alguns percalços surgiram pelo caminho, dos quais destacamos estes dois, como mais relevantes. Durante mais de um ano assumi que Nazareth Garcia, com estúdio na Rua dos Anjos, 6, 1.º andar, em Lisboa, seria uma mulher, mas após consulta das moradas do *Anuário Comercial de 1914*, apercebi-me tratar-se do fotógrafo, Eduardo Nazareth Garcia (em sociedade com o seu irmão, Joaquim Nazareth Garcia), no activo entre pelo menos 1910 e 1920; na fase final desta dissertação, deu-se a descoberta de uma fotógrafa, que se ocultava atrás de uma inicial, como acontecera em Espanha com o caso da fotógrafa Sabina Muchart Collboni, refiro-me a Angelica Serra Ribeiro, cujo estúdio, a *Photographia Americana*, é uma presença constante nos anúncios dos anuários consultados, mas cujo género nunca levantou suspeitas, aparecendo sempre nas listagens, como A. Serra Ribeiro.

Um dos grandes entraves para esta dissertação, terá sido, o que considero, a problemática do erro contínuo, os poucos investigadores de fotografia em Portugal, continuamente a utilizar as mesmas fontes bibliográficas, cometem os mesmos erros, especialmente no que se refere a datas primárias, como nascimento e morte. Por esse motivo optámos por basear a pesquisa em fontes primárias, sobretudo constituída, por periódicos nacionais da época, assim como certidões de registo originais, ignorando, desta forma, as datas prevalecentes em obras existentes. Tentámos verificar qual o papel das fotógrafas na sociedade do seu tempo e como eram consideradas pelos seus pares ou concidadãos, mas não conseguimos obter documentação conclusiva desta situação. Foi ainda impossível compreender, na sua totalidade, as circunstâncias que levavam uma mulher, a possuir ou gerir um estúdio de fotografia profissional, num momento em que o material dispendioso e a maquinaria pesada envolvida na prática, dificultariam esta actividade comercial.

Com a excepção de Maria Eugenia Campos, as únicas *cartes de visite* produzidas por fotógrafas, encontradas neste estudo, foram as de Viúva Ribeiro, Viúva Corrêa, Angelica Serra Ribeiro e Izabel Reeckell, pertencentes à minha colecção pessoal, e visíveis em anexo nesta dissertação. Não foi identificada mais nenhuma prova fotográfica, das restantes fotógrafas profissionais.

Questionamo-nos o que terá acontecido às fotógrafas, de quem temos mais informações, Margarida Relvas ou Maria da Conceição Lemos Magalhães, após a sua produção fotográfica ter alegadamente cessado, na derradeira fase das suas vidas. Estas figuras com maior destaque necessitam de um estudo mais aprofundado; tal como, a revelada, Elvira Loureiro Pardal merece uma pesquisa própria, motivada não só pela sua possível ascendência fotográfica (e matrimonial), mas pela longevidade temporal, dos estúdios que geriu.

Cremos ter desvendado apenas a ponta do *iceberg*, certamente existirão muito mais fotógrafas do que as presentes nesta dissertação, mas para as encontrar seria necessária uma busca exaustiva por todos os periódicos da época, uma tarefa que exigiria mais recursos humanos; esta pesquisa serve apenas como ponto de partida, do que espero vir a ser, um estudo completo sobre o papel das mulheres na fotografia, no século XIX, possivelmente desenvolvendo este tema num futuro doutoramento.

Concluindo, obtivemos mais perguntas do que respostas, mas muito mais respostas do que o espectável no início; dos poucos nomes à partida, observamos actualmente mais de quarenta nomes, um número em muito superior às expectativas, sendo futuramente o objectivo primordial continuar esta linha de investigação.

Metodologia e Orientação de Investigação

A metodologia de trabalho aplicada nesta dissertação consistiu numa abordagem interdisciplinar, através do estudo comparativo da História da Fotografia Portuguesa com os estudos de género. A pesquisa realizada, no decorrer deste estudo, foi principalmente bibliográfica, baseando-se, na sua maioria, na análise de monografias do século XXI e da consulta da imprensa nacional do final do século XIX. Assim, foram analisados os exemplares existentes na Hemeroteca Digital do *Echo Photographico*, n.^{os} 1 ao 45 (entre 1906 e 1910); *Boletim Photographico*, n.^{os} 1 ao 84 (de 1900 a 1906); *Serões*, n.^{os} 1 ao 40 (1905-1908); e os índices da segunda série da *Ilustração Portuguesa*, entre 1903 a 1920. Foram ainda observadas entradas pontuais, referidas por autores e investigadores, assim como datas

específicas de exposições ou acontecimentos relacionados com fotografia, nos seguintes periódicos: *A Arte Photographica*, *A Illustração Universal*, *A Revolução de Setembro*, *Branco e Negro*, *Diario Illustrado*, *O Antonio Maria*, *O Occidente*, *O Paiz* e *Pontos nos ii*.



Fig. 3 Lá por Fóra – Photographias a 80 metros de altura
in *Illustração Portuguesa*, n.º 215
4 de Abril de 1910, p. 428

Embora inicialmente tivéssemos considerado utilizar somente, a listagem em anexo na dissertação de mestrado de Luís Pavão, *Photography in Lisbon, Portugal (1886-1914)*, onde este transcreve os *Anuários Comerciais de Portugal*, entre 1888 e 1914, depressa percebemos que seria necessário actualizar a informação, assim, foram consultados presencialmente, todos os anuários localizados entre o primeiro número, em 1880, e 1920. Conseguir o acesso aos exemplares da década de oitenta, demonstrou-se impossível, e por tal, acabámos por analisar todos os anuários entre 1890 e 1920, focando a atenção nas cidades de Lisboa e do Porto, por serem as únicas que possuem um índice, simplificando a pesquisa; ao contrário do que acontece a partir de 1906, quando começa a ser produzido um segundo volume, exclusivamente dedicado às províncias, não contendo um índice de profissões.

Esta situação é problemática, uma vez que os volumes têm mais de mil páginas, e o tempo necessário para tal tarefa, seria superior ao disponível para esta dissertação. Optou-se por consultar quatro volumes destes municípios, na sua totalidade, e uma vez reunidas as localidades com fotografias, procurar exclusivamente estas, em todos os anuários referidos.

Tentámos assim produzir uma lista definitiva dos estúdios de fotografia, que operaram

em Portugal Continental, entre 1890 e 1920, mas apenas conseguimos fazê-lo em Lisboa e no Porto, compilando os dados que originaram os dois gráficos presentes nesta dissertação.

As fontes documentais identificadas, compostas principalmente por assentos de baptismo, casamento e óbito, foram maioritariamente visualizadas sob formato digital, através da plataforma *Tombo.pt*, que interliga de forma muito eficiente todos os arquivos distritais e nacionais, facilitando bastante a pesquisa de conteúdos, dada a ineficiência de pesquisa da base de dados oficial, a *Digitarq*. Sem os meios digitais disponíveis, não teria sido possível realizar esta pesquisa de forma tão exaustiva. Agradeço assim, à centralização de dados numa única base de dados, como é o caso da Hemeroteca de Lisboa, e do *website* não oficial *Tombo.pt*, que facilita a árdua tarefa de pesquisa *online* dos arquivos, ditos oficiais e de interesse público.

Os restantes documentos foram observados presencialmente na Torre do Tombo, em Lisboa. Não foram encontrados os registos cujas balizas temporais não conseguimos estabelecer, assim como a grande maioria dos assentos posteriores a 1911, com excepção dos presentes nos livros das dez Conservatórias do Registo Civil de Lisboa, recentemente disponibilizados na sua totalidade pelo ANTT. Sob a forma de pequeno desabafo, considero que as entidades públicas deveriam facilitar o acesso dos originais aos investigadores, a consulta de microfilmes, não é de todo a melhor opção, para uma adequada e eficiente investigação, ainda que seja a solução possível para salvaguardar um património bibliográfico, cujos exemplares físicos apresentam uma deterioração visível.

O caso mais urgente a ser tratado será a descoberta do registo de baptismo de Maria Eugenia Campos em Valência de Alcântara, Espanha, que se provou ser de difícil acesso visto o Arquivo Diocesano de Cáceres, onde certamente se encontrará, permanecer encerrado para obras desde Março de 2018. Todos os documentos, atempadamente reunidos sob forma digital, foram incluídos em anexo e sempre que possível transcritos pela autora, assumindo não se tratar de uma transcrição exímia, podem conter erros ou omissões na identificação paleográfica.

A bibliografia utilizada foi maioritariamente localizada nas seguintes bibliotecas públicas: Biblioteca do AML – Fotográfico, Biblioteca Nacional e Biblioteca da FLUL (embora a última tenha demasiadas lacunas no que se refere ao estudo da arte em geral e à fotografia em particular); e privadas: biblioteca privada da LUPA e Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian. Os artigos e as dissertações mais recentes foram obtidos sob forma digital, sobretudo no *Academia.edu* e nos repositórios universitários nacionais.

Para além de pesquisa bibliográfica esta dissertação tem também uma elevada

componente prática de observação directa, através de pesquisa de campo e de arquivos públicos, e privados, nomeadamente, o Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Évora, Arquivo Municipal de Lisboa – Fotográfico, arquivo da Colecção Histórica da LUPA, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Arquivo Histórico da Casa do Infante e o arquivo fotográfico da Casa-Estúdio Carlos Relvas.

A vertente prática deste trabalho, para além da pesquisa documental referida, foca-se também na análise das fotografias produzidas por Maria Eugénia, em específico, nas provas fotográficas em papel identificadas, trinta e oito *cartes de visite* e seis *cabinets*; uma parte significativa das analisadas pertence à minha colecção pessoal, as restantes, aos arquivos fotográficos municipais de Évora e Lisboa e à Colecção Histórica da LUPA. Nos últimos meses foram directamente observadas centenas de *cartes de visite* e *cabinets*, inicialmente no decorrer do estágio na LUPA, e depois em feiras de velharias e antiquários, a nível nacional.

A dificuldade em aceder às fontes, levaram a que começasse a minha própria colecção de *cartes de visite* e *cabinets*, com cerca de dois anos de existência reúne mais de uma centena de provas fotográficas em papel, maioritariamente portuguesas. Embora se possam considerar as *cartes de visite* como banais, são na realidade pequenos testemunhos visuais da História da Arte Portuguesa dos últimos decénios do século XIX. Segundo Filipa Lowndes Vicente *como tantas vezes acontece, os objectos do passado chegam ao presente separados dos seus contextos de produção. Os legados materiais do passado estão sujeitos às muitas vicissitudes do presente que os podem fragmentar, destruir e modificar os seus lugares e contextos de produção, atribuindo-lhes novos significados.*³ São precisamente estes novos significados que pretendemos explorar do ponto de vista artístico.

Para orientadores foram convidados, o Professor Doutor Vítor Veríssimo Serrão (IHA/FLUL), exímio em vários campos da História da Arte Nacional e Internacional, desde logo se mostrou muito entusiasmado pela temática de estudos de género e o ineditismo do tema; e a Doutora Filipa Lowndes Vicente (ICS/UL), perita em mulheres artistas em Portugal, e em fotografia, uma ajuda preciosa para definir os parâmetros em estudo.

Por preferência pessoal este trabalho foi escrito sem Acordo Ortográfico. A grafia em uso no século XIX foi mantida no que se refere ao nome dos fotógrafos, dos estúdios, e da toponímia (esclarecendo quando necessário a sua versão actual), como forma de preservar um património histórico imaterial presente na escrita de época.

Para simplificar, as *cartes de visite* encontram-se, por vezes, mencionadas pela sigla CDV, assim como os *cabinets* por CAB, sendo ambos intitulados pelo nome próprio do

³ Filipa Lowndes Vicente, “Os Anti-Retratos: o Espaço Judiciário como Estúdio Fotográfico” in *Infâmia e Fama. O Mistério dos Primeiros Retratos Judiciais em Portugal (1869-1895)*, Lisboa: Edições 70, 2018, p. 15.

retratado, quando este estiver identificado (colocando-o entre parênteses rectos para o distinguir de um título oficial).

Estruturalmente, a dissertação encontra-se dividida em três capítulos, sendo o primeiro dedicado às fotografias profissionais, de forma mais geral e biográfica; o segundo, ao caso particular de Maria Eugenia Campos; e o terceiro, e último, às fotografias amadoras em Portugal. Os documentos que identificámos como mais pertinentes, assim como as provas fotográficas mais raras ou relevantes, estão disponíveis para consulta em anexo.

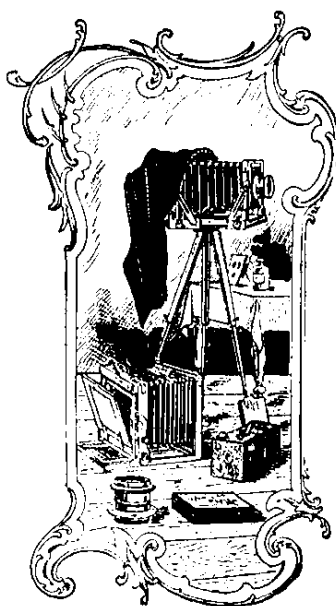


Fig. 4 Litografia in *Boletim Photographico*,
n.^{os} 10 e 11, 1900, p. 155

Estado da Questão

Primordialmente optámos pela bibliografia nacional, uma vez que a dissertação se refere ao caso particular da História da Fotografia em Portugal; obras mundiais e novos artigos de historiadores da fotografia estrangeiros foram também considerados.

A bibliografia específica sobre as fotógrafas portuguesas é quase inexistente, uma das principais razões que inicialmente direccionaram o meu interesse para o tema. Contudo as fontes primordiais para esta dissertação foram, sem dúvida, os estudos de Cármen Almeida sobre Maria Eugenia Campos, especialmente o artigo “Évora e a História da Fotografia” e a sua dissertação de mestrado *Évora – Objectos Melancólicos* (2005) posteriormente publicada em 2006. A sua tese de doutoramento, defendida em 2017, *A Divulgação da Fotografia no Portugal Oitocentista – Protagonistas, Práticas e Redes de Circulação do Saber*, foi

inquestionavelmente a grande inspiração para esta dissertação; os novos dados biográficos que a autora revela sobre a fotógrafa são de tal forma significativos, que permitiram que lhe dedicasse um capítulo em exclusivo. A investigação aprofundada realizada aos periódicos regionais da época, transcritos nos anexos da tese de Cármen Almeida, fornecem os locais em que Maria Eugénia exerceu a sua actividade, os seus horários laborais e os preços por si praticados.

Publicado em 2000, o artigo pioneiro da fotógrafa Rita Magalhães Barros, “Mulheres Portuguesas Fotógrafas” na revista *Ersatz*, do Centro Português de Fotografia, foi o primeiro a focar-se exclusivamente neste universo feminino, tão pouco estudado em Portugal.

Margarida Relvas finalmente parece ter obtido o reconhecimento merecido, na publicação da dissertação de mestrado de Cátia Fonseca, *Uma Família de Fotógrafos – Carlos e Margarida Relvas* em 2015. Na mesma obra, a autora deu ênfase ao estudo das fotógrafas em Portugal através de uma análise de género.

Maria João Ortigão de Oliveira, na sua aprofundada tese de doutoramento, posteriormente publicada, *Aurélia de Sousa em Contexto: a Cultura Artística no Fim de Século*, em 2006, é a primeira a referir o papel da pintora como fotógrafa.

O texto de Maria do Rosário Jardim, “Photographias de S. M. a Rainha D. Maria Pia”, no catálogo da exposição *Um Olhar Real – Obra Artística da Rainha D. Maria Pia. Desenho, Aguarela e Fotografia*, de 2016, desenvolve em pormenor a investigação actualmente em curso, no Palácio Nacional da Ajuda, sobre o papel da Rainha D. Maria Pia enquanto fotógrafa.

Publicado em 2017, o artigo de Teresa Mendes Flores, “Maria Pia Fecit / Feito por Maria Pia: Observada e Observadora”, na revista da Universidade do Minho, *Comunicação e Sociedade*, será provavelmente o texto cuja temática mais se assemelha a esta dissertação, especialmente no que se refere às fotógrafas amadoras nacionais.

Foram ainda consultados os dicionários exclusivamente dedicados a mulheres, com direcção de Zília Osório de Castro e João Esteves, *Dicionário no Feminino (Séculos XIX-XX)*, editado em 2005, embora as únicas fotógrafas presentes no mesmo sejam Margarida Relvas Navarro e Aurélia de Souza; e *Feminae – Dicionário Contemporâneo*, publicado em 2013, da mesma autoria, no qual já se encontram referidas, Maria da Conceição Lemos Magalhães, e as rainhas, D. Maria Pia e D. Amélia.

Como mencionámos, preferimos focar a pesquisa bibliográfica em recursos nacionais, mas, devido à sua escassez, recorreremos a clássicos internacionais, assim, é obrigatório considerar as contribuições de Naomi Rosenblum e a sua decisiva *A History of Women*

Photographers (a versão de 1994 consultada, infelizmente, não inclui fotógrafas portuguesas); o livro *Women Photographers: from Julia Margaret Cameron to Cindy Sherman* de Boris Friedewald (2014); o excelente catálogo da exposição de 2015, previamente citada, *Qui a Peur des Femmes Photographes? 1839-1945*; e o excepcional artigo de Elisabeth Bronfen, “Seeing Women” na obra *Women Seeing Women* (2002).

Embora a História da Fotografia em Espanha tenha contornos semelhantes com a nossa, a realidade das publicações focadas em mulheres artistas é radicalmente díspar. Diversas historiadoras da fotografia têm estudado amplamente o papel das mulheres enquanto fotógrafas, produzindo artigos de grande qualidade. Devemos sobretudo citar dois nomes muito interessantes: Antonia Salvador Benítez, com o seu artigo “Mujeres tras la Cámara. Fotógrafas en la Andalucía del Siglo XIX”; e os vários textos publicados por María de los Santos García Felguera, particularmente “El Papel de París y los Fotógrafos Franceses en la Fotografía Española del Siglo XIX” (2014), sobre a longa passagem de Madame Fritz por várias localidades espanholas, na década de 1840.

Os livros de Carlos Enes, *A Fotografia nos Açores (dos Primórdios ao Terceiro Quartel do Século XX)* e de Carlos Teixidor Cadenas, *La Fotografía en Canarias y Madeira – La Época del Daguerreotipo, el Calodión y Albumina 1839-1900* (1999), provaram ser a maior fonte de informação para as pioneiras que actuaram no Portugal insular.

História da Imagem Fotográfica em Portugal 1839-1997 de António Sena (1998) é indispensável quando a temática é fotografia em Portugal, ainda que contenha pouco material sobre fotógrafas nacionais do século XIX. Foram também importantes, os estudos sobre História da Fotografia Portuguesa de António Pedro Vicente, principalmente o seu livro sobre o fotógrafo Carlos Relvas; o artigo de Nuno Borges de Araújo, “Portugal”, na *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*; e a síntese produzida por Maria do Carmo Serén, *A Fotografia em Portugal*.

A dissertação de mestrado de Catarina Marques, *A Retratarística em Portugal e a Introdução da Daguerreótipia (1830-1845)*, revelou-se uma fonte de informação essencial sobre os primeiros passos da fotografia nacional.

O Porto e os seus Fotógrafos (2001) com a coordenação de Teresa Siza e textos de Maria do Carmo Serén, a dissertação de mestrado *Nacionalismo e Pictorialismo na Fotografia Portuguesa na 1.ª metade do século XX – o Caso Exemplar de Domingos Alvão* de Filipe Figueiredo, tal como a dissertação de Paulo Baptista, publicada em 2010, sobre Karl Emil Biel, mais conhecido por Emílio Biel, sucessor de Fritz, no Porto, são os melhores contributos sobre esta cidade.

Para a perspectiva de género, o estudo sobre mulheres artistas, de Filipa Lowndes Vicente, *A Arte sem História – Mulheres e Cultura Artística (séculos XVI-XX)*, publicado em 2012, é de importância fulcral, pois analisa o seu papel no contexto nacional e internacional; assim como o catálogo de exposição que coordenou em 2016, *Aurélia de Sousa – Mulher Artista (1866-1922)*. Indispensáveis para consulta são as obras das especialistas em história da arte no feminino, como por exemplo, a recém desaparecida, Linda Nochlin.

Fundamentais, para a construção de uma lista definitiva dos estúdios de fotografia, no segundo quartel do século XIX, foram a tese de mestrado de Luís Pavão, *Photography in Lisbon, Portugal (1886-1914)* de 1989, ao compilar todos estúdios existentes em Lisboa nesse período, a partir da transcrição dos anuários comerciais entre as datas supracitadas; os ateliers nacionais detalhados em *A Casa Biel e as suas Edições Fotográficas no Portugal de Oitocentos* (1994) de Paulo Baptista; e as listas presentes nos artigos dos citados, António Pedro Vicente e Nuno Borges de Araújo.

MULHERES FOTÓGRAFAS EM PORTUGAL
(1844-1918)

1. Fotógrafas Profissionais em Portugal – 1844-1918

O primeiro processo fotográfico foi inventado por Daguerre, em 1839, em França e chamava-se Daguerreótipo. Foi o processo fotográfico essencial dos primeiros estúdios de retratos, tendo sido comercialmente muito rentabilizado, sendo sobretudo voltado para a Burguesia e Aristocracia, pelo seu elevado custo. Desde o advento da fotografia, várias mulheres em todo o mundo, dedicaram-se às diversas áreas da actividade fotográfica de forma continuada, seja do ponto de vista artístico ou mesmo como meio de subsistência. Embora não haja nada de invulgar, em afirmar a existência destas mulheres em Portugal, a historiografia apropriada para as incluir permanece ausente, e elas parecem ter sido descartadas para um notório esquecimento. Irene Vaquinhas afirma que:

“o tradicional ocultamento das mulheres, consonante com os cânones culturais e os códigos sociais do tempo, (...) [fazia-as] permanecer na sombra dos homens com quem viviam e que enquadravam a sua actividade; a persistência de preconceitos sobre a condição feminina, secundarizando as mulheres e considerando que a sua natureza, reprodutiva e passiva, era incompatível com a criação artística e, ainda, a ausência da noção de profissionalização feminina, condenava-as à invisibilidade e a um discreto segundo plano.”⁴

Em 2000, a fotógrafa portuguesa, Rita Magalhães Barros, menciona, no seu artigo inédito, a meia dúzia de nomes femininos mais relevantes da fotografia nacional dos últimos cento e cinquenta anos, sendo a primeira a produzir um texto exclusivamente dedicado às fotógrafas em Portugal;⁵ mas muitas mais, foram as mulheres envolvidas na prática fotográfica, desde os primórdios da arte no país.

Dezoito anos decorridos sobre o artigo de Rita Barros, as novas tecnologias, assim como uma maior facilidade de acesso à informação, permitiram-nos aumentar exponencialmente o número original identificado no seu texto, compilando cerca de quarenta nomes entre 1844 e 1918. Assim, foi produzido um estudo do que seria a prática fotográfica no século XIX, em Portugal, de um ponto de vista feminino, numa tentativa de reparar uma historiografia incompleta que afectou a memória colectiva nacional.

A produção fotográfica em Portugal de 1800 era maioritariamente masculina,

⁴ Irene Vaquinhas, “Prefácio” in *Uma Família de Fotógrafos – Carlos e Margarida Relvas*, Lisboa: Chiado Editora, 2016, p. 11.

⁵ Rita Magalhães Barros, “Mulheres Portuguesas Fotógrafas” in *Ersatz*, Jornal do Centro Português de Fotografia, n.º 3, Março de 2000, Porto: Centro Português de Fotografia, 2000, pp. 24-27.

comprovando a indubitável disparidade entre mulheres *versus* homens no meio fotográfico profissional; no entanto, houve vários casos de mulheres fotógrafas, ou à frente de um estúdio profissional, no final de Oitocentos, especialmente as que tinham alguma ligação familiar com fotógrafos masculinos, ou que assumiam os seus negócios, após a morte dos cônjuges.

Uma actividade em que o proprietário fosse uma mulher era dificilmente aceitável na sociedade de então; neste contexto, as mulheres usaram várias estratégias, para superar as restrições de um ambiente familiar e social que não era propício, a admitir a dedicação sistemática das mulheres à fotografia. Alguns fotógrafos começaram a aceitar mulheres como assistentes nos seus ateliers, e mais tarde surgem fotógrafas com o seu próprio estúdio, algumas das quais tiveram grande sucesso na sua época, demonstrando extraordinária qualidade fotográfica.⁶

Segundo García Felguera não havia muitas mulheres profissionais na fotografia, embora existissem algumas; desde os primórdios da fotografia, as mulheres estiveram envolvidas nas várias áreas da actividade fotográfica, assim era comum que colaborassem em negócios familiares, nas diversas tarefas fotográficas, como a revelação, a impressão, o retoque, a iluminação e os acabamentos finais.⁷

Países como a Suécia, a França, a Alemanha e a Espanha tiveram desde o início, profissionais, do sexo feminino, na fotografia. Na Suécia destacaram-se as fotógrafas Brita Sofia Hesselius (1801-1866), Bertha Valerius (1824-1895) e Hilda Sjölin (1835-1915), sendo a primeira reconhecida como a primeira fotógrafa profissional do país. Considerada uma das melhores fotógrafas da Suécia, Bertha Valerius trabalhou, inicialmente na sua própria casa, montando posteriormente um estúdio, na Mäster Samuelsgatan.⁸

De acordo com o *website* oficial, do Museu da Cidade de Estocolmo, uma das principais razões para o desenvolvimento da actividade fotográfica no país, foi a atribuição de novos direitos sociais às mulheres, na Suécia, em 1846, o que significou que muitas assistentes, de fotógrafos masculinos, podiam agora estabelecer-se por conta própria, maioritariamente, como fotógrafas de retrato. Outra vantagem para as mulheres, era o facto da prática fotográfica, como novo ofício, não partilhar do pensamento conservador reinante na época, no qual as perspectivas, de educação e trabalho com rendimento fixo, eram limitadas, para as mulheres solteiras.⁹

⁶ Antonia Salvador Benítez, *Mujeres tras la Cámara. Fotógrafas en la Andalucía del Siglo XIX*, Granada: Universidad de Granada, 2009, p. 808.

⁷ María de los Santos García Felguera, “Expansión y Profesionalización” in *Historia General de la Fotografía*, Madrid: Ediciones Cátedra, 2007, p. 70 e 71.

⁸ CDV de Bertha Valerius presente em anexo na p. I.

⁹ www.stadsmuseet.stockholm.se/Utforska/Samlingar/Fotografier/Fotosamlingar-och-fotografer/Bertha-Valerius.

Na Alemanha, as duas mulheres mais relevantes, na prática fotográfica profissional foram Bertha Wehnert-Beckmann (1815-1901) e Emilie Bieber (1810-1884), sendo a primeira conhecida, por ter sido a primeira fotógrafa profissional a abrir um estúdio fotográfico, com o seu marido, em 1843, continuando a geri-lo após a morte do esposo. Por seu lado, a fotógrafa alemã Emilie Bieber abriu um atelier fotográfico, em Hamburgo, em 1852, e terá sido a única proprietária do mesmo durante duas décadas, quando o seu sobrinho Leonard Berlin-Bieber se juntou ao negócio. A fotógrafa obteve reconhecimento a nível europeu conseguindo vários prémios em exposições universais.¹⁰



Fig. 5 Bertha Wehnert-Beckmann, *sem título*, s.d.
Daguerreótipo
Colecção Privada

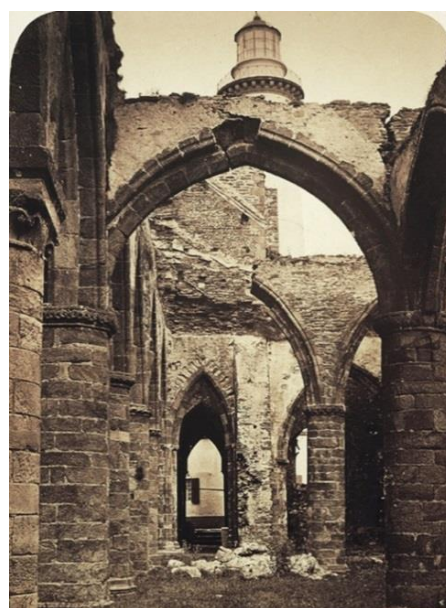


Fig. 6 Geneviève-Élisabeth Disdéri, *Ruines de Saint-Mathieu* in “Brest et ses Environs”, c.1869
Colecção Privada

Segundo a historiadora María de los Santos García Felguera, em 1844, existiam em Paris, doze retratistas estabelecidos, entre os quais Madame Gelot-Sandoz.¹¹ A fotógrafa francesa, Geneviève-Élisabeth Disdéri (c.1817-1878), foi casada com o notório fotógrafo André-Adolphe-Eugène Disdéri (1819-1889), inventor do formato das *cartes de visite*, mas curiosamente já praticava a arte fotográfica, antes de conhecer o esposo. Madame Disdéri inaugurou, pelo menos, três estúdios fotográficos ao longo da vida, dois dos quais em Brest, na rue du Château, 42, ainda na década de quarenta em conjunto com o marido, e na rue de Siam, 65, nos anos cinquenta; o terceiro estúdio em Paris, na década de setenta, na rue du Bac, 146, gerindo este por conta própria, até ao seu falecimento em 1878.

¹⁰ O seu sobrinho-neto, Emil Bieber, também assinava as suas *cartes de visite* como E. Bieber. CDV de Emilie Bieber presente em anexo na p. I.

¹¹ María de los Santos García Felguera, *op. cit.* p. 77.

Em Espanha, o caso é semelhante com o português, composto, na génese da fotografia, por fotógrafos estrangeiros, que viajavam de localidade em localidade, com propósitos puramente comerciais, oferecendo a execução de daguerreótipos e por vezes formando fotógrafos locais. De forma itinerante, estes fotógrafos, alguns dos quais não haviam consolidado estúdios fotográficos no seu país de origem, foram em busca de um mercado livre de concorrência, produzindo o seu trabalho como retratistas. Muitos destes transeuntes complementavam a sua actividade principal, vendendo câmaras e ensinando os segredos da técnica, por um preço razoável.¹² A sua passagem por cidades e povoações, em que não se verificava a presença de estúdios fotográficos em actividade, levaram a que cidadãos locais, após os ensinamentos apreendidos, comessem a sua própria carreira na fotografia.

No país vizinho destacam-se algumas fotógrafas profissionais de renome, cronologicamente, por ordem de produção, Madame Fritz, Anaïs Napoleón (c.1827-1912) e Sabina Muchart Collboni (1858-1929), foram proprietárias de estúdios, no activo durante décadas. Nascida em França, Anaïs Napoleón, oficialmente a primeira fotógrafa a actuar de forma permanente em Espanha, e o seu marido Antonio Fernández Soriano, mais conhecido por *Fernando*, inauguraram um atelier fotográfico em 1851, situado na La Rambla, 17, em Barcelona. Em Málaga, na década de oitenta, Sabina Muchart Collboni, fundou um estúdio com o seu irmão mais novo, Francisco, localizado na Plaza de la Constitución, n.º 16 a 22, 3.º andar. Após a morte do irmão, vítima de tuberculose, o estabelecimento passou a designar-se exclusivamente pela versão abreviada do nome da fotógrafa, S. Muchart, ou por vezes por J. (de Jerónima, o seu segundo nome) Muchart. Este facto originou o engano, durante décadas, que se tratasse de um homem, uma vez que não havia qualquer indício, para se supor que fosse uma mulher fotógrafa.

O caso de Madame Fritz entrecruza-se com a História da Fotografia Portuguesa, quando, ainda na década de quarenta, percorreu vários locais por toda a Península Ibérica, incluindo Portugal. A historiadora María de los Santos García Felguera afirma:

“la mayoría se alojaban en una fonda céntrica y solían hacer los retratos en el patio o en la calle, colocando una tela detrás de la persona a la que iban a retratar y utilizando una silla sencilla y, a veces, sacando un velador de la propia fonda.”¹³

¹² Antonia Salvador Benítez, *op. cit.* p. 808.

¹³ María de los Santos García Felguera, *op. cit.* p. 74.

De origem alemã ou francesa,¹⁴ M.^{me} Fritz é conhecida por ser uma das primeiras fotógrafas ambulantes em Espanha e a grande pioneira da fotografia em Portugal, ainda que provavelmente, só tenha estado no país, por um breve período em 1844. Alegadamente vinda de Paris, tendo passado por Barcelona e Madrid, montou um estúdio provisório durante um mês, em Córdoba, em Abril de 1844, no *Café Parador de Diligencias Generales*, sito na rua do Cabildo Viejo, publicando, o seguinte anúncio, no jornal:

“AVISO. La Señora Fritz tiene el honor de participar al público que hace toda clase de retratos al daguerreotipo, á la sombra, coloreados y no coloreados, de todas dimensiones, desde la sesta parte del grandor natural hasta la mas mínima, por un método propio de ella, en el tiempo de ocho á quince segundos. La aceptacion que han tenido sus obras en Madrid y Barcelona no la dejan duda: de la agojida que tendrá en esta poblacion, en donde no permanecerá sino hasta el 10 de Abril. A precio de 60 rs. Vive en el café parador de diligencias generales, calle del Cabildo viejo.”¹⁵

No mês seguinte estabeleceu-se em Cádiz, seguindo-se Lisboa em Junho de 1844, onde fixou um estúdio temporário, na Rua do Ferregial de Cima, 31.

Desconhecemos a idade que tinha quando chegou a Portugal, mas não existem dúvidas, de que seria uma mulher muito avançada para o seu tempo, ousando viajar sozinha, para outro país, algo fora do comum para as mulheres da sua época; supõe-se que possa ter sido uma pintora, que se tornara retratista, com o aparecimento da fotografia, oferecendo um produto totalmente desconhecido, numa tentativa de substituir o retrato pintado à mão e a miniatura a óleo, por um procedimento, que obtia resultados muito mais precisos, mas que embora ao alcance da nova burguesia que surgira, era muito dispendioso para a restante sociedade.¹⁶

1.1 O Caso Português

Em busca da luz solar, que tanto necessitavam para a exposição das suas imagens, os primeiros fotógrafos chegavam ao país no fim da Primavera, ou no Verão, criando conflitos com os artistas locais. Como menciona Paulo Baptista, *a utilização da fotografia para a*

¹⁴ Segundo, respectivamente, António Sena, *História da Imagem Fotográfica em Portugal 1839-1997*, Porto: Porto Editora, 1998, p. 30; e Maria de los Santos García Felguera, “El Papel de París y los Fotógrafos Franceses en la Fotografía Española del siglo XIX” in *El Arte Español entre Roma y París (siglos XVIII y XIX)*, Madrid: Casa de Velázquez, 2014, p. 462.

¹⁵ in *Boletín Oficial de la Provincia*, Abril de 1844.

¹⁶ www.fotografaspioneiras.com/index.php/2017/05/29/madama-fritz/.

*actividade do retrato comercial criou (...) uma enorme rivalidade entre os daguerreotipistas e os retratistas ou miniaturistas que tradicionalmente se dedicavam a essa actividade.*¹⁷ Os fotógrafos temporários estabeleciam as suas casas fotográficas em locais no centro das cidades, em vias de maior movimento comercial, com a perspectiva de atrair potencial clientela. Com o avanço tecnológico na fotografia, entre 1850 e 1880 consolidaram-se os ateliers fotográficos, muitas vezes dirigidos por antigos pintores, e cuja actividade foi focada na exploração comercial do retrato.¹⁸

“Ao contrário de outros países europeus onde de imediato começam a aparecer fotógrafos nacionais que se dedicam à daguerreotipia com intuítos comerciais, em Portugal tal actividade só veio a surgir a partir de 1843, graças às digressões de fotógrafos ambulantes, que temporariamente se instalavam entre nós, nas suas digressões pela Península Ibérica, partindo de novo quando os pedidos de um pequeno meio estavam satisfeitos.”¹⁹

Entre os primeiros fotógrafos estrangeiros, que vieram para Portugal, no final da década de quarenta, e se estabeleceram de forma permanente, destacam-se, o italiano Francesco Rocchini (c.1822-1895), que na década de cinquenta instala um atelier em Lisboa; e o fotógrafo francês Alfred Fillon (1825-1881), que inicia um estúdio no Porto.

A partir da década de 1850 são fundados os primeiros estúdios de fotógrafos portugueses:²⁰ o atelier de Lucas de Almeida Marrão (1824-1894) em Lisboa; em 1852, o estúdio dos irmãos Gomes na mesma cidade; e no mesmo ano, a Casa de Fotografia de Vicente Gomes da Silva (1827-1906), no Funchal; em 1854, o de Miguel Novaes no Porto. Em 1863, João Francisco Camacho (1833-1898), um dos mais importantes fotógrafos paisagistas de Portugal, inaugura o seu primeiro atelier fotográfico no Funchal. Antonio Maria Serra (1841-19?) inicia a sua actividade fotográfica, nos anos sessenta, no Alentejo.

Anos depois, os irmãos lisboetas Antonio (1855-1940), Eduardo (1857-1951) e Julio Novaes (1867-1925) nomes indissociáveis da fotografia portuguesa do século XIX e XX, abrem os seus estúdios. Julio poderá ter aprendido a técnica fotográfica com os seus irmãos mais velhos, e em 1879, com apenas doze anos, opera como assistente do fotógrafo Ricardo Bastos, no seu estúdio a *Photographia Bastos*. Em 1896, Antonio Novaes abre um estúdio fotográfico na Rua do Arco da Graça, n.º 30, em Lisboa; este fotógrafo que começara na pintura, irá destacar-se no dealbar de Novecentos, como repórter fotográfico, assim como, o

¹⁷ Paulo Artur Ribeiro Baptista, *A Casa Biel e as suas Edições Fotográficas no Portugal de Oitocentos*, Lisboa: Colibri, 2010, p. 31.

¹⁸ Antonia Salvador Benítez, *op. cit.* p. 807.

¹⁹ Paulo Baptista, *op. cit.* p. 30.

²⁰ *Ibid.*

inconfundível, Joshua Benoliel (1873-1932).

No final do século XIX, o fotógrafo Augusto Bobone (1851-1910) fundou a conhecida Galeria Salão Bobone, local de interesse cultural com a exibição de inúmeras exposições nas primeiras décadas do século XX.

Embora a proliferação de estúdios fotográficos fosse nacional, verifica-se uma centralização dos mesmos nas cidades de Lisboa e do Porto. Segundo a dissertação de mestrado de Luís Pavão, no período entre 1886 e 1914, a fotografia era um importante negócio em Lisboa, existindo 181 estúdios em actividade.²¹ As mulheres reveladas, no estudo em curso, encontravam-se quase em exclusivo na capital, o grande pólo de fotógrafos profissionais, no dealbar de Novecentos.

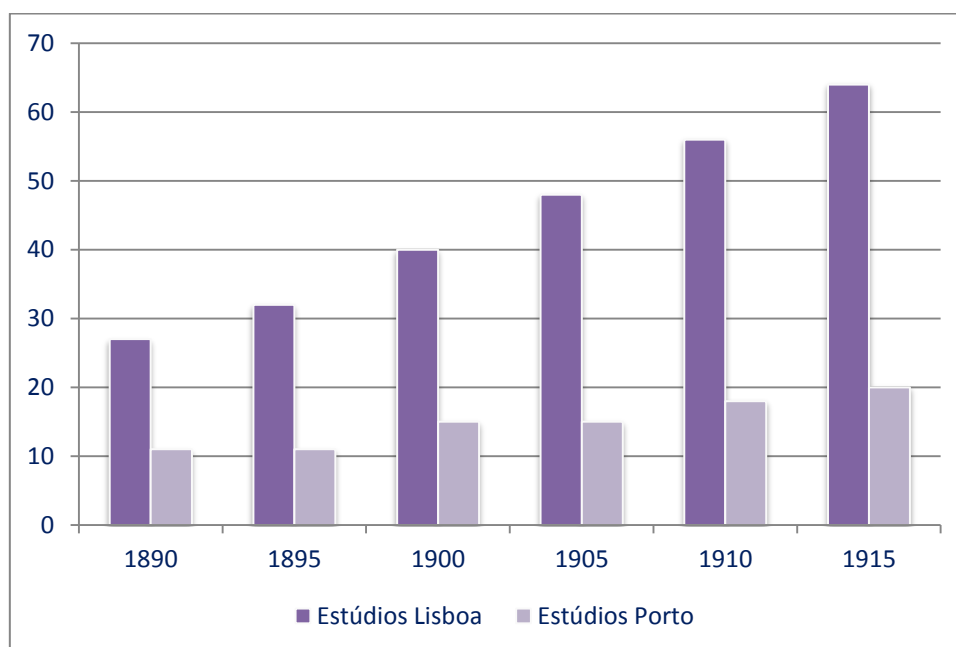


Fig. 7 Total de Estúdios Fotográficos em Lisboa e no Porto entre 1890 e 1915

Através da análise dos dados recolhidos, nos cerca de trinta anos consultados, dos Anuários Comerciais de Portugal, no período entre 1890 e 1918, podemos comparar as duas grandes metrópoles da actividade fotográfica em Portugal, Lisboa e Porto, embora com números distintos. Em Lisboa, no período referido, existia uma média anual de 45 estúdios activos, sendo que os 27 existentes em 1890, evoluíram para 64 em 1915. Estes negócios eram frequentemente trespassados entre fotógrafos, que ao longo de décadas mantinham casas fotográficas nos mesmos locais, mas com proprietários diferentes. Como refere Luís Pavão, a média dos estúdios em actividade rondava os cinco anos, contudo, alguns profissionais

²¹ Luís Pavão, *Photography in Lisbon, Portugal (1886-1914)*. Thesis, Rochester: Rochester Institute of Technology, 1989, p. 17.

ficavam somente à frente do negócio durante um ano, enquanto outros por algumas décadas.

No Porto, a segunda cidade mais importante, a nível de actividade fotográfica profissional em Portugal, a situação tinha contornos distintos. A média de estúdios existentes anualmente, no período estudado era cerca de dezasseis, um número bastante inferior ao da capital; em 1890 verificamos a presença de onze estúdios e em 1915, de vinte.

Embora existissem muito menos estúdios do que na capital, no Porto a actividade fotográfica comercial era muito mais estável, os mesmos fotógrafos, permaneciam nos mesmos locais, durante décadas, somente abandonando os respectivos ateliers, em caso de falecimento ou cessação de actividade laboral.

Nomes incontornáveis da fotografia no Porto, no final de Oitocentos, foram sem dúvida, o alemão Karl Emil Biel (1838-1915), e os portuenses Domingos Alvão (1872-1946) e Aurélio da Paz dos Reis (1862-1931).

Para além das duas cidades mencionadas, dados sumários e provisórios, obtidos nos anuários consultados, indicam as cidades de Coimbra, Angra do Heroísmo, Figueira da Foz, Braga e Funchal, como as mais relevantes na fotografia nacional. Destacam-se o nome dos fotógrafos, Adriano da Silva e Sousa e Adriano Gomes Tinoco em Coimbra, José Gonçalves na Figueira da Foz, e Augusto Maria Camacho, no Funchal.

Com a consolidação dos negócios fotográficos nas principais cidades, a partir da década de setenta e até ao fim do século, assistimos a um progressivo estabelecimento de estúdios profissionais em pequenas cidades, estâncias balneares e termas. Alguns dos proprietários destes ateliers, tinham tido negócios nas cidades principais, ou haviam trabalhado como colaboradores de fotógrafos relevantes. Além do mais, a actividade exclusivamente sazonal tornou-se comum entre alguns fotógrafos urbanos, que anualmente abriam estúdios fotográficos temporários, acompanhando a afluência do público, aos locais de veraneio; Nuno Borges Araújo acrescenta:

“A disseminação regional de estúdios fotográficos continuou progressivamente até ao final do século, e algumas pequenas cidades provinciais só tiveram os primeiros estúdios permanentes no século seguinte.”²²

Para melhor entendermos, a disparidade de números, entre estúdios dirigidos por homens ou por mulheres em Lisboa, no final de Oitocentos e início de Novecentos, basta verificarmos o gráfico abaixo, compilado a partir da análise de trinta anos do *Anuário Comercial de Portugal*. Este gráfico, que exhibe a disparidade entre homens e mulheres na

²² Tradução da autora. Nuno Borges de Araújo, “Portugal” in *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, vol. I A – I, Nova Iorque: Routledge, 2008, p. 1153.

fotografia, foi concebido exclusivamente para a capital, uma vez que era o grande pólo de fotógrafos profissionais no início de Novecentos. Os números no resto do país são meramente residuais, ainda que, todas as fotografias identificadas no decorrer da investigação, sejam referidas nos próximos sub-capítulos.

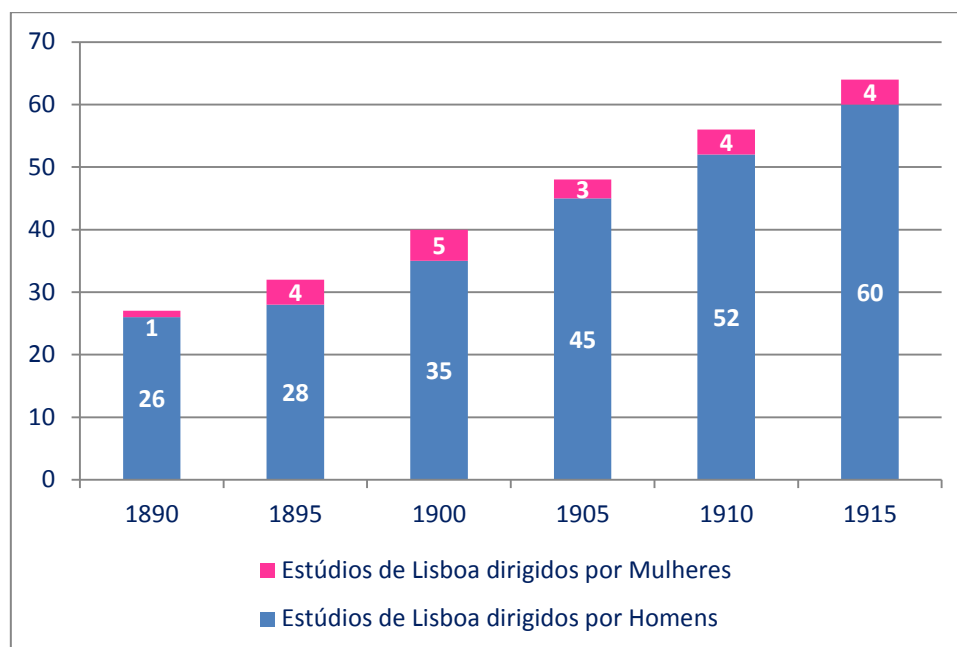


Fig. 8 Disparidade de Género dos Estúdios em Lisboa entre 1890 e 1915

Dos 27 estúdios existentes na cidade em 1890, somente um era pertencente a uma mulher, Maria Eugenia Reya Campos. Em 1900, dos quarenta estúdios no activo, constatamos a presença de cinco mulheres; e quinze anos mais tarde, quatro mulheres, de um total de 64 estúdios lisboetas, totalizando uma média anual de, aproximadamente, três fotografias profissionais, no activo, nos anos estudados. Assim, podemos verificar que a tendência progressiva do número de estúdios, não gerou automaticamente, um número superior de mulheres fotógrafas, proprietárias ou à frente de um atelier fotográfico em Lisboa.

1.2 Fotografias Profissionais em Lisboa

Como referimos anteriormente, Madame Fritz chegou a Lisboa em Junho de 1844, fixando um estúdio temporário na Rua do Ferregial de Cima, na conhecida *Casa do Isidro*. Não se sabe exactamente quanto tempo permaneceu no país, mas de Novembro de 1844 a Dezembro de 1845 encontrava-se novamente em Espanha, desta vez na cidade de Valência,

inicialmente na Rua Torno de San Gregorio, Fonda del Cid, 3.º andar, quarto 25.

Tal como fizera em Espanha, ao chegar a Portugal, a fotógrafa anunciou a sua presença nos periódicos da época, neste caso n' *A Revolução de Setembro*, num anúncio bastante semelhante com o que publicara no país vizinho:

“MADAME FRITZ, ultimamente chegada de París a Lisboa, vindo por Hespanha, onde suas obras tiveram geral acceitação; tem a honra de annunciar ao publico d’esta capital, que tira retratos ao DAGUERREOTIPO, tanto faz que o sol esteja coberto, como descoberto, chova, ou não, coloridos e não coloridos, de todos os tamanhos, desde a sexta parte do tamanho natural até o mais minimo, podendo ser para medalha, alfinete, ou annel, não empregando mais de oito a dez segundos em os tirar: a similhaça e a perfeição dos ditos retratos, são iguaes aos dos mais celebres chymicos e retratistas de França e Alemanha, devendo isto aos instrumentos e pratica que tem a dita senhora: as pessoas que queiram honra-la, terão a bondade de se dirigirem á rua do Ferregial de Cima n.º 31, casa do Isidro. Preços: – os de tamanho regular 2\$400 rs., e coloridos 3\$360.”²³

Alegadamente, e de acordo com quase todos os investigadores actuais, após um hiato de dez anos, retornou com a sua família a Portugal e fundou estúdios permanentes, em Lisboa e no Porto. No entanto, resta por determinar se, os estúdios de Fritz, nessas duas cidades, pertencem a Madame Fritz, ou se eles passaram de uma geração para a próxima, como a linha temporal parece sugerir. Ao longo de toda a pesquisa não houve um único documento conclusivo, de que a Madame Fritz que *retornou* a Portugal, com a família, nos anos cinquenta, fosse a mesma que passara pelo país, num breve período, nos anos quarenta.



Fig. 9 Selo *Atelier Fritz*, Lisboa, s.d.
Colecção da Autora²⁴



Fig. 10 Selo *Atelier Fritz*, Lisboa, s.d.
Colecção LUPA

²³ in *A Revolução de Setembro*, n.º 963, 15 de Junho de 1844, p. 4.

²⁴ Não havendo qualquer retrato conhecido do fotógrafo Joachim Friedrich Martin Fritz, existe a forte possibilidade de ser ele, o retratado neste selo.

Além disso, evidências sugeridas por García Felguera indicam que, segundo um dos muitos anúncios que publicou na imprensa espanhola, a fotógrafa teria casado com um fotógrafo ambulante francês, de seu nome Durrieu, em Junho de 1845, passando a designar-se durante um breve período, por Madame Durrieu. Este casal informou a sua partida de Valência, em Dezembro do mesmo ano, tendo como destino Barcelona. Informações adicionais sugeridas pela autora, apontam para que a fotógrafa, sempre assumida como alemã, fosse na realidade francesa, do norte do país, onde existia uma predominância de comunidades alemãs, no início do século XIX.²⁵

Temos a certeza da existência de um fotógrafo de seu nome, Joachim Friedrich Martin Fritz, que viera para Portugal, provavelmente, entre 1854 e 1857, e fundou dois estúdios em Portugal, um em Lisboa na Calçada do Combro, 29 e o outro no Porto, na Rua do Almada, 13 (posteriormente também no n.º 20). Por volta de 1865, o estúdio do Porto muda para a Rua do Almada, n.º 122.

A historiografia a si associada, sempre assumiu que fosse de origem alemã, certamente motivada pelo seu nome de origem germânica, contudo, um documento pertinente, revelado no decorrer da investigação, contesta a sua naturalidade; um alvará de licença, atribuído a Joachim Fritz em 1857, para a exposição de imagens fotográficas, também conhecidas na época por *quadros dissolventes*, num teatro da cidade do Porto. Neste documento, a naturalidade do fotógrafo Joachim Fritz é identificada como inglesa, ao contrário daquilo que sempre foi assumido, *pelo presente concedo licença a M.^r Fritz photographo, e chimico natural d'Inglaterra, para poder dar representações de Quadros dissolventes no Theatro Circo da Rua de Santo Antonio por tempo de trez meses.*²⁶

Joachim Friedrich Martin Fritz, certamente, terá vindo com a sua família, cujos membros desconhecemos, para Portugal, mas supomos que Martin e Joaquim Fritz tivessem alguma relação de parentesco, com o fotógrafo. Eventualmente, a sua esposa também o teria acompanhado na vinda para o país, uma mulher que caso fosse sua cónjuge seria apelidada de M.^{me} Fritz, e não obrigatoriamente por se tratar da fotógrafa homónima, que se estabelecera em Lisboa, uma década antes.

²⁵ María de los Santos García Felguera, “El Papel de París y los Fotógrafos Franceses en la Fotografía Española del siglo XIX” in *El Arte Español entre Roma y París (siglos XVIII y XIX)*, Madrid: Casa de Velázquez, 2014, p. 462.

²⁶ Alvará de Licença 1857/10/8 A-PUB/7641 – f. 24v-25, presente no Arquivo Histórico da Casa do Infante.



Fig. 11 Martin Fritz, *sem título*, c. 1874-1888 (frente e verso)
8,1 x 12,6 cm
carte de visite
Colecção da Autora

Segundo os anuários consultados, os dois estúdios de J. F. M. Fritz, estiveram activos durante décadas, tendo o de Lisboa vários proprietários, incluindo, o previamente mencionado, Antonio Maria Serra, nos anos setenta, e os dois possíveis descendentes de Fritz, Martin Fritz, entre, pelo menos, 1874 e 1888, e Joaquim Fritz, no período compreendido entre 1888 e 1891. Em 1892, o estúdio sito na Calçada do Combro, n.º 29, passa para a sociedade *Vidal & Fonseca*, de A. Vidal e João Fonseca, mantendo-se em funcionamento durante mais de duas décadas.

Desconhece-se a data precisa, em que o emigrante alemão, Karl Emil Biel (1838-1915), adquire a *Casa Fritz* do Porto, situada na Rua do Almada, 122, mas de acordo com Paulo Baptista terá sido antes de 1874, quando este faz sociedade com, o igualmente alemão, Fernando Brütt. Biel provavelmente terá trabalhado no atelier numa data prévia, ou mesmo trespassado o espaço, mantendo o nome antigo do estúdio.

Concluindo, se analisarmos todos os dados reunidos, acrescidos ao facto de terem sido observadas dezenas de CDV das casas fotográficas de Fritz em Lisboa e no Porto, entre 1860 e 1890, e nunca termos encontrado referência a uma Madame Fritz, após os anos quarenta, consideramos como válida a interpretação, ainda por ser confirmada, que fora serem homónimas e unidas, directa ou indirectamente, pela profissão fotográfica, nada ligava estas

duas figuras.²⁷

De acordo com Catarina Marques, a francesa, Juliette de Humnichi poderá ter sido a segunda pioneira em Portugal, quando se instalou na Rua do Alecrim, 22, 3.º andar, em Lisboa, em 1851:

“Madame Juliette de Humnichi, cujos daguerreótipos imitavam a miniatura e a aguarela, esteve também em Lisboa, fotografando e ensinando tal como Fritz, a arte da daguerreotipia.”²⁸

Tal como Madame Fritz fizera nos anos quarenta, a fotógrafa anunciou a sua chegada, nos periódicos da época:

“Daguerreotypo americano. Collorido. M.^{me} Juliette de Humnichi, discípula dos principaes professores de Paris e Vienna tem a honra de se annunciar para todas as obras que tem relação com o Daguerreotypo, ella espera pelo acabamento das suas obras trabalhar á satisfação das pessoas que a honrarem com sua confiança, visto que ella é experimentada nesta arte ha já muitos annos, dá aos retratos toda a agradabilidade que se deseje, assim como as cores naturaes imitando perfeitamente a miniatura e a agoarella. A artista presta-se a ir a casa das pessoas que se não quizerem incommodar para tirar seus retratos, quer seja na cidade ou no campo, e tambem acceita discípulos. A casa está franca todos os dias desde as 8 horas da manhã até as quatro da tarde. Rua do Alecrim n.º 22, 3.º andar.”²⁹

Stéphany Onfray afirma a necessidade de direccionarmos o foco de atenção, para as mulheres que exerceram o trabalho fotográfico activo (seja de forma amadora, profissional e até como modelo). Se por razões óbvias, no século XIX, a actividade dos homens no campo

²⁷ **Bibliografia consultada sobre Madame Fritz:**

António Sena, *História da Imagem Fotográfica em Portugal 1839-1997*, Porto: Porto Editora, 1998, p. 30 e 217
Catarina Miranda Basso Marques, *A Retratística em Portugal e a Introdução da Daguerreótipia (1830-1845)*. Dissertação de Mestrado em História da Arte em Portugal, FLUP, Porto: UP, 2006.

Cátia Salvado Fonseca, *Uma Família de Fotógrafos – Carlos e Margarida Relvas*, Lisboa: Chiado Editora, 2016, p. 240 e 244.

María de los Santos García Felguera, “El Papel de París y los Fotógrafos Franceses en la Fotografía Española del siglo XIX” in *El Arte Español entre Roma y París (siglos XVIII y XIX)*, Madrid: Casa de Velázquez, 2014, pp. 451-474.

Nuno Borges de Araújo, “Portugal” in *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, vol. I, A-I, Nova Iorque: Routledge, 2008, p. 1151.

Paulo Artur Ribeiro Baptista, *A Casa Biel e as suas Edições Fotográficas no Portugal de Oitocentos*, Lisboa: Colibri, 2010, p. 30, nota de rodapé.

Teresa Mendes Flores, “Maria Pia Fecit / Feito por Maria Pia: Observada e Observadora. Algumas Reflexões sobre Questões de Género a partir do Caso da Rainha Maria Pia, Fotógrafa” in *Comunicação e Sociedade: Fotografia e Género*, vol. 32, Dezembro 2017, Braga: UM / CECS, 2017, p. 104 e 105.

²⁸ Catarina Miranda Basso Marques, *A Retratística em Portugal e a Introdução da Daguerreótipia (1830-1845)*. Dissertação de Mestrado em História da Arte em Portugal, FLUP, Porto: UP, 2006, p. 263.

²⁹ in *A Revolução de Setembro*, n.º 2865, 13 de Outubro de 1851, p. 4. Transcrição de Catarina Marques, *op. cit.* p. 273.

fotográfico foi sempre maioritária, a falta de interesse em documentar a presença das mulheres, nos negócios fotográficos, originou a falácia, de que elas não existiam.³⁰

Maria Eugenia Reya Campos que se auto-denominava de primeira fotógrafa portuguesa, ainda que fosse oriunda de Espanha, estabeleceu, de forma itinerante, estúdios profissionais de fotografia por todo o Alentejo, na década de 1870, e um estúdio permanente em Lisboa, na década de oitenta. O seu caso único, será discutido em pormenor, no capítulo II desta dissertação, exclusivamente dedicado a si.

Embora pouco se conheça da fotógrafa Elvira Loureiro Pardal, o facto é que ela manteve uma actividade fotográfica em Lisboa, no mínimo, de três décadas. Segundo os anuários consultados, surge inicialmente na *Photographia Pardal*, na Rua de São Paulo, 216, 2.º andar, entre 1893 e 1895. Nesta mesma morada, mas no piso inferior, encontrava-se entre 1891 e 1892, o fotógrafo Augusto Cesar Pardal. Uma menção dúbia, por parte de António Sena, menciona uma possível filiação, entre Elvira e o fotógrafo José Loureiro. A mesma citação parece indicar o parentesco entre a fotógrafa e A. C. Pardal:

“Parece-me, apesar da escassez da documentação, que os espólios das famílias de José Loureiro, com estúdio na R. da Junqueira (...), e de Augusto César Pardal, com estúdio na R. de S. Paulo, estariam reunidos no espólio de Elvira Loureiro Pardal, com estúdio na R. da Junqueira.”³¹

Se inicialmente considerámos que pudesse ser casada com este fotógrafo, rapidamente percebemos que seria mais plausível ser casada com o seu filho, Carlos Augusto Pardal, igualmente fotógrafo e sócio do pai, na empresa tipográfica A. C. Pardal & Filho, no final dos anos sessenta,³² onde editaram a *Publicação Photographica*, entre 1869 e 1877. Alberto Faria refere a sua entrada na Academia de Bellas Artes de Lisboa:

“[Carlos Augusto Pardal (c.1851-?) seria] natural de Lisboa, (...) filho do conhecido fotógrafo Augusto César Pardal. Em Outubro de 1866, com a idade de 15 anos, requereu permissão para ser admitido à frequência da Aula de Desenho Histórico da ARBAL. No ano de 1867, no concurso anual da Aula de Desenho Histórico do ano lectivo de 1866-67, foi premiado com o partido de 20\$000 réis na secção de cópia por estampa. No ano lectivo de 1870-71, encontrava-se a frequentar o estudo da Aula de Desenho Histórico, paralelamente com o estudo da Architectura.”³³

³⁰ Stéphanie Onfray, “Ellas: de Modelo a Fotógrafa. La Mujer como Impulsora de Nuevas Formas Retratísticas en los Estudios Fotográficos Madrileños (1860-1880)” in *Área Abierta. Revista de Comunicación Audiovisual y Publicitaria*, vol. 18, n.º 1, Madrid: Ediciones Complutense, 2018, p. 14.

³¹ António Sena, *História da Imagem Fotográfica em Portugal 1839-1997*, Porto: Porto Editora, 1998, p. 79.

³² António Sena, *op. cit.* p. 57.

³³ Alberto Cláudio Rodrigues Faria, *A Coleção de Desenho Antigo da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa (1830-1935). Tradição, Formação e Gosto*. Vol. III, Elementos Biográficos dos Artistas da Coleção. Dissertação de Mestrado em Museologia e Museografia, Lisboa: FBAUL, 2008, p. 262.

O parentesco que Sena, aparentemente, refere com estes excertos, não foi confirmado em mais nenhuma publicação, mas o facto de Elvira aparecer como proprietária de um atelier, na mesma morada de outro fotógrafo com o mesmo apelido, parece atestá-lo.

Em 1896, Elvira encontra-se num estúdio fotográfico, em nome próprio, na Rua da Junqueira, n.º 6, C, em Lisboa, onde permanecerá até 1902. Por algum motivo que desconhecemos, a partir de 1903 deixa de aparecer na listagem anual de estúdios fotográficos oficiais de Lisboa; com uma pesquisa mais aprofundada, verificámos que continua presente na secção de moradas dos mesmos anuários, numa nova morada, a Travessa do Martha Pinto, n.º 11, sendo descrita como *photographa*, entre 1903 e 1908.

A relevância da sua presença nesta morada, identificada na corrente investigação, dá-se pelo facto de que a fotógrafa, Ida Augusta aparecer como real proprietária deste atelier, na lista de fotógrafos lisboetas do mesmo período. Tratar-se-ia de uma possível sociedade ou partilha de espaço? Nos dois anos seguintes, a fotógrafa desaparece de qualquer lista oficial.

Não encontramos explicação para a sua ausência, mas uma Elvira Loureiro Pardal aparece no verbete, do *Dicionário no Feminino*, com a seguinte menção: *terá militado durante a Monarquia na Liga Republicana das Mulheres Portuguesas (1909)*;³⁴ informação completada por João Esteves, quando menciona que uma mulher do mesmo nome, *contribuiu para a aquisição de mobília para a sede de Lisboa, da dita Liga*.³⁵ Estas informações ajudariam a perceber o porquê do seu desaparecimento, precisamente, em 1909, mas não passam de meras suposições, podendo tratar-se apenas de uma homónima.

O último dado que temos de Elvira, situa-a como proprietária da *Photographia Occidental*, novamente na Rua da Junqueira, mas desta vez no número de porta 358, onde com o mesmo nome e morada, se encontra entre 1909 e 1910, a sociedade *Magalhães & C.ª*. A fotógrafa permanecerá neste local, pelo menos, até 1920.

A única informação que obtivemos da fotógrafa Maria Carvalho, foi encontrada nos Anuários Comerciais, que a colocam à frente da *Photographia Phenix*, na Rua de São Bento, 436, entre 1896 e 1899. Desconhecem-se antecessores ou sucessores directos, mas o estúdio, sito nesta morada, sob direcção de Ernesto Mesquita Costa, muda de nome para *Photographia Helios*, em 1904.

A fotógrafa Angelica Serra Ribeiro teria, possivelmente, uma relação de parentesco com o fotógrafo Antonio Maria Serra, sucedendo-lhe em 1897 na direcção do seu estúdio, sito

³⁴ Zília Osório de Castro e João Esteves (dir.), *Dicionário no Feminino (Séculos XIX-XX)*, Lisboa: Livros Horizonte, 2005, p. 300.

³⁵ João Gomes Esteves, *A Liga Republicana das Mulheres Portuguesas: uma Organização Política e Feminista, (1909-1919)*, Lisboa: Comissão para a Igualdade e os Direitos das Mulheres, 1991, p. 217.

na Rua do Loreto, 61, 1.º andar, em Lisboa, que este abrisse em 1878,³⁶ e posteriormente designara de *Photographia Americana*.

Embora inicialmente apareça, nos anuários comerciais, como Angelica, a partir 1900, por motivos desconhecidos, começa a utilizar a forma abreviada do seu nome, A. Serra Ribeiro, algo que já fazia, previamente, no verso das suas *cartes de visite*.³⁷ Tal como a anteriormente referida, Sabina Muchart Collboni, em Espanha, Angelica foi uma das fotógrafas, que escondeu a sua condição feminina, atrás das suas iniciais, para poder dedicar-se ao que desejava.³⁸

Publicou, por várias vezes, anúncios nos Anuários Comerciais de Lisboa, assim como calculamos que o tenha feito nos periódicos da época. Dos anúncios, destacam-se a especialidade em retratos infantis e os serviços oferecidos a clientes, fora da capital:

“Serra Ribeiro. Retratos artisticos, em platina e albumina. Especialidade em tirar retratos a crianças. Preços em competencia. Brinde um magnifico retrato colorido a todos os freguezes. Reproduções de retratos, ainda que estejam muito estragados, desde o mais pequeno até ao tamanho natural. Opera-se com todo o tempo. Menção honrosa em Paris, 1900. Aos pedidos para a provincia dão-se rapidas explicações ou explicações, rua do Loreto, 61, 1.º”³⁹

Após 1912, desconhece-se o seu paradeiro; o fotógrafo J. Nunes Ribeiro altera o nome do estúdio para *Atelier A. Serra Ribeiro*, sucedendo-lhe na direcção da casa, entre 1913 e 1920. Mais uma vez, se verificarmos a repetição de apelidos, podemos assumir uma possível ligação familiar.

Proprietária da *Photographia Allemã* em Lisboa, Izabel Jacintha Reeckell, poderá ser um caso curioso, se for comprovada uma relação directa, com o alemão, Carl Fredrich Johann Reeckell, um *photographo volante*, como o mesmo se auto-apelidava, em Ponta Delgada, em meados da década de 1860.⁴⁰ Este fotógrafo terá partido para o Brasil no início de setenta, e segundo Boris Kossoy,⁴¹ sediou vários ateliers no Pará, nesse período. Em 1875, na mesma rua de um desses estúdios, observámos a presença da fotógrafa Madame Reeckell, com casa fotográfica própria; um possível laço familiar entre ambos, não foi confirmado. Informações, sobre os estúdios de um fotógrafo alemão no Brasil, não seriam relevantes para a presente

³⁶ Anúncio da abertura do atelier in *Diario Illustrado*, n.º 1821, 2 de Abril de 1878.

³⁷ CDV da *Photographia Americana* presente em anexo na p. III.

³⁸ Antonia Salvador Benítez, *Mujeres tras la Cámara. Fotógrafas en la Andalucía del Siglo XIX*, Granada: Universidad de Granada, 2009, p. 809.

³⁹ in *Anuario Commercial de Portugal de 1901*, p. 873.

⁴⁰ Carlos Enes, *A Fotografia nos Açores (dos Primórdios ao Terceiro Quartel do Século XX)*, Ponta Delgada: PGRA-DRC, 2011, p. 22.

⁴¹ Boris Kossoy, *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro: Fotógrafos e Ofício da Fotografia no Brasil (1833-1910)*, São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002, p. 269.

dissertação, no entanto, os fotógrafos partilham entre si, não só o mesmo apelido, como o mesmo nome de estúdio, *Photographia Allemã*.

Poderá tratar-se de uma enorme coincidência, mas a verdade é que este fotógrafo estivera em Portugal no final de 1860, se aceitarmos como válida, a hipótese, que ele possa ter regressado ao país, poderá ter-se instalado em Lisboa, com um novo negócio, na Rua Saraiva de Carvalho, 86, no activo, segundo os anuários, a partir de 1892.⁴²

Entre 1896 e 1898, a *Photographia Allemã*, situa-se na Rua Saraiva de Carvalho, n.º 80, 1.º andar, sob regência de Viúva Reeckell; a partir de 1897 existe a menção de um segundo atelier, na Rua de São José, 211, em Lisboa,⁴³ como visível no seguinte anúncio:

“Photographia Allemã
158, avenida da Liberdade – 211, rua de S. José. Este atelier fundado em 1878, executa todos os trabalhos com a maior seriedade. Retratos até ao tamanho natural. Instantaneos de creanças. Incumbe-se trabalhos de photographos amadores.”⁴⁴

Dois anos depois, verificamos associado à última morada, o nome de Izabel Jacintha Reeckell, tendo o atelier inicial passado para a Avenida da Liberdade, 158; desconhecemos tratar-se da viúva supracitada, que optara por utilizar o seu nome próprio, ou uma possível descendente, mas esta fotógrafa permaneceu à frente do estúdio, até 1904. A partir de 1906, a sociedade de *A. Braga & C.ª* assume a liderança do atelier, sob a nova denominação *Photographia Helios*.

Ida Augusta foi proprietária da *Photographia Belenense*, sediada na Travessa do Martha Pinto, 11, em Lisboa, entre 1903 e 1908, existindo neste período, a possibilidade de uma sociedade com a fotógrafa, previamente mencionada, Elvira Loureiro Pardal. Em 1902, estivera no mesmo local, o fotógrafo, Joaquim Garcia, num estúdio com o mesmo nome. Desconhecem-se sucessores, ou dados adicionais sobre a fotógrafa.

Igualmente nomeado *Photographia Belenense*, verifica-se a presença de outro estúdio, numa morada diferente, que em nada parece estar relacionado com o anterior, fora a nomenclatura, e o facto de também ser dirigido por uma mulher. Referimo-nos à fotógrafa Alda Coutinho que, entre 1902 e 1903, dirigiu este negócio fotográfico, sito na Rua da Junqueira, 183, 1.º andar, em Lisboa. Não foram encontrados quaisquer antecessores, ou sucessores, relacionados com este atelier.

⁴² Embora o anúncio presente, indique a inauguração da *Photographia Allemã* de Lisboa, em 1878, mais próximo daquele que seria o período de actividade do fotógrafo Reeckell, no Brasil.

⁴³ CDV da *Photographia Allemã* presente em anexo na p. III.

⁴⁴ in *Annuario Commercial de Portugal de 1901*, p. 873.

Em 1911, Antonia Gonçalves, surge como proprietária do atelier sito na Rua de São Luiz, n.º 78, que um ano antes pertencera a François Porcio. Este estúdio passa para a alçada do fotógrafo Luiz de Assumpção, em 1915, sob o nome de *Photographia Argentina*. Em 1919, este fotógrafo adquire o estúdio fotográfico de Maria Eugenia Campos, após a sua morte.

Entre 1917 e 1919, a *Fotografia Brasil*, localizada na Rua da Escola Polytechnica, 141, em Lisboa, foi dirigida por Virginia Silva, após o falecimento, em Dezembro de 1916, de Carlos Silva, habitual colaborador da *Ilustração Portuguesa*, que se encontrava à frente do estúdio desde 1914. Sucedeu-lhe em 1920, o fotógrafo Joaquim Silva Nogueira.

“A Fotografia Brasil, é a mais bem frequentada da Capital. Os seus trabalhos são perfeitissimos. A sua instalação a mais ampla. Explendidos retratos de crianças, clichés d’Arte. Rua da Escola Politecnica, 141, Telef. Norte 851.”⁴⁵

1.3 Fotógrafas nos Açores

Nas décadas de 1860 e 1870, surgem nas cidades açorianas, os primeiros ateliers fotográficos. Consultando a imprensa da época, encontramos um anúncio do início de 1874, no qual, Antonio de Avellar Ribeiro, que se estabelecera como fotógrafo na cidade da Horta, no Faial, podendo ter adquirido o espólio da *Photographia Avellar*, que encerrara no mesmo ano, publicita a sua *Photographia Hortense*:

“fotografias em diversos tamanhos, com o maior esmero e perfeição, a preços variados, tendo o seu gabinete, situado na Ladeira da Conceição n.º 25, aberto das 10 horas da manhã até às 4 da tarde.”⁴⁶

Uma possível ligação familiar, uniria este fotógrafo a Luiza Aurora Avellar Ribeiro, que entre 1903 e 1920 geriu o estúdio, sito na Ladeira da Conceição, 25, Horta.

Se consultarmos o volume II, *Províncias*, dos Anuários Comerciais de Portugal, entre 1905 e 1920, verificamos que só existiram três fotógrafos, em Santa Cruz das Flores, na Ilha das Flores, nesse período; por ordem cronológica de produção, Braz Theodoro da Costa (no activo entre 1905 e 1912), Philomena da Silva (entre 1906 e 1920) e João de Fraga Peixoto (de 1908 a 1912).

Para além de ser a única mulher fotógrafa na ilha, Philomena Adelina da Silva foi, na

⁴⁵ in *Anuário Comercial de Portugal de 1918*, p. 1370.

⁴⁶ in *O Fayalense*, 11 de Janeiro de 1874.

realidade, a única profissional a exercer fotografia, no período compreendido entre 1915 e 1920,⁴⁷ possivelmente com o advento da Primeira Guerra Mundial, ou por outro acontecimento desconhecido, que tenha envolvido os seus dois congêneres masculinos.

1.4 As Viúvas na Fotografia

Ao longo da pesquisa foi dado particular ênfase à questão das viúvas, como fotógrafas ou proprietárias de estúdios, no final do século XIX., ainda que habitualmente relegadas para um segundo plano, do ponto de vista sócio-histórico considerámos válida a sua inclusão neste estudo.

Em Portugal de Oitocentos, existiram algumas excepções em que a sociedade tolerava o trabalho das mulheres, como é o caso das viúvas, que continuavam a dirigir os negócios dos falecidos maridos, e do qual temos vários exemplos na fotografia. Quando as viúvas desconheciam a prática fotográfica, a continuidade dos estabelecimentos era uma forma de homenagear a memória dos maridos, ou de um ponto de vista mais prático, servia como meio de subsistência para as suas famílias.⁴⁸

Alfred Laurent Fillon nasceu em Rouen, França, a 1 de Março de 1825. Alguns autores referem que este republicano, radicado em Portugal, instalou um atelier no Porto em 1857, mudando-se para Lisboa dois anos mais tarde; contudo uma notícia do periódico *Diario Illustrado*, informa que o fotógrafo abria o *Atelier Fillon*, na Rua das Chagas, 9, em Lisboa, em 1853.⁴⁹

Foi fornecedor e fotógrafo da Família Real, obtendo o crédito de ter produzido, o maior número de retratos existentes de D. Maria Pia. Em 1865 participou na Exposição Internacional do Porto, e três anos depois, trespassou o estúdio de Lisboa a Henrique Nunes, regressando a Paris, para participar na *Comune*.

Por volta de 1873 regressou definitivamente a Lisboa, alugando o estúdio do seu antigo colaborador, Joseph Plessix, na Rua Nova dos Martyres, n.º 46. Morreu a 26 de Agosto de 1881 em Lisboa,⁵⁰ vítima da picada de um insecto venenoso, que ocorrera aquando uma

⁴⁷ Segundo Carlos Enes poderá ter estado no local até 1953. Carlos Enes, *op. cit.* p. 90.

⁴⁸ Antonia Salvador Benítez, *op. cit.* p. 808.

⁴⁹ *Em 1853 estabelleceu mr. Fillon na rua das Chagas uma officina photographica, que desde logo alcançou os maiores creditos pela perfeição, e bello acabamento das suas produções. Mr. Fillon tornou-se o artista da moda, o photographo da alta sociedade in Diario Illustrado*, n.º 424, 9 de Outubro de 1873.

⁵⁰ “Fillon” in *O Antonio Maria*, n.º 118, 1 de Setembro de 1881, p. 274; biografia de Alfred Fillon in *Diario Illustrado*, n.º 2979, 28 de Agosto de 1881.

estadia no Bussaco, duas semanas antes, sendo sepultado no Cemitério dos Prazeres em jazigo particular.



Fig. 12 *Atelier Fillon, Rainha D. Maria Pia, c.1873*

6,5 x 10,5 cm

carte de visite

Colecção Cristina Pereira Leite

Casada com o fotógrafo francês, a viúva Fillon, foi a primeira mulher que encontrámos à frente de um atelier, sito na Rua Nova dos Martyres, 46 em Lisboa em 1881; assumimos que o seu nome próprio possa ser Adèle,⁵¹ embora a mesma assine como *Madame Viuva Fillon*, e que seja igualmente de nacionalidade francesa, como verificado no anúncio de óbito, abaixo transcrito:

“MADAME Veuve Fillon, et sa fille Camille [l]ent la douleur de faire part á leurs amis de la perte douloureux[e] qu’elles viennent d’éprouver en la personne de Monsieur Fillon, leur epoux et père, et les prient de bien vouloir l’accompagner á sa dernière demeure. L[e] cenvoi funèbre partirá de la rua Nova dos Martyres, 46, le dimanche, 28, á 10 heures du matin.”⁵²

A historiografia, geralmente, atribuída a Alfred Fillon, menciona que após morte

⁵¹ *Regressaram da Figueira madame Adèle Fillon e sua filha mademoiselle Camille Fillon* in *Diario Illustrado*, n.º 4082, 11 de Setembro de 1884. Este trecho atribui Adèle como o nome próprio de Madame Fillon. A filha de ambos, Camille, aparece também mencionada no anúncio do óbito de Alfred Fillon.

⁵² Anúncio do óbito e biografia de Alfred Fillon in *Diario Illustrado*, n.º 2979, 28 de Agosto de 1881.

deste, o seu estúdio teria passado directamente para o seu assistente, Augusto Bobone. De facto existem *cartes de visite* testemunhas do *Atelier Fillon*, com propriedade de Bobone, anteriores à nova designação de *Atelier Bobone*; no entanto, as seguintes notícias de 1882, cerca de um ano após a morte de Fillon, indicam que o estúdio teria ficado, inicialmente, sob direcção da sua viúva.

O *Atelier Fillon*, reconhecido como *Photographo da Casa Real*,⁵³ manteve a clientela de qualidade e continuou a fotografar alguns membros da família real, após a morte do seu proprietário original, como consta do seguinte anúncio:

“Sua magestade el-rei o sr. D. Fernando a sr.^a condessa d’Edla e o sr. infante D. Augusto estiveram hontem na photographia de madame Fillon, tirando alguns retratos.”⁵⁴

Neste aviso publicado a pedido da própria, verifica-se um interessante relato envolvendo questões de autoria na época, na qual a Madame Fillon, sentiu necessidade de expressar claramente o uso indevido de imagens fotográficas, previamente produzidas pelo seu falecido esposo, agora reproduzidas sem autorização expressa, pelo atelier concorrente de Alexandre Solas:

“Estranho bastante que o proprietario do atelier A. Solas, fizesse a copia da photographia de mademoiselle Borghi Mamo feita ha algum tempo no verdadeiro atelier Fillon, na rua Nova dos Martyres, 46, sem licença d’estes. Esta reprodução acha-se publicada nos Perfis Artisticos, e, ainda a mais registrada. Como quer este senhor registrar uma obra que não é original seu? Como quer prohibir a outrem o abuso a que elle deu o primeiro exemplo? Sempre nos recusamos a copiar photographias de artistas feitas em Portugal por nos parecer desairoso, e por isso estranho o proceder do senhor proprietario do atelier Solas. Madame Viuva Fillon”⁵⁵

Desconhece-se a data exacta, em que o estúdio passou permanentemente para a tutela de Bobone, mas podemos supor ter sido no máximo em 1885, altura em que a Rua Nova dos Martyres sofre uma alteração toponímica,⁵⁶ passando a designar-se por Rua Serpa Pinto, uma vez que não foram encontrados testemunhos fotográficos, do *Atelier Fillon*, nesta nova morada. Augusto Bobone permanecerá proprietário do estúdio, mais tarde na Rua Serpa

⁵³ O título de *Photographo da Casa Real*, era utilizado quando os membros das diversas casas reais mundiais, se dirigiam a um atelier fotográfico e se deixavam fotografar; ou, quando os fotógrafos eram continuamente chamados pela realeza, para executar imagens de família. Não conseguimos confirmar, se este era um título oficial, atribuído pelas Casas Reais, ou, se os profissionais simplesmente se auto-denominavam desta forma.

⁵⁴ in *Diario Illustrado*, n.º 3264, 11 de Junho de 1882.

⁵⁵ in *Diario Illustrado*, n.º 3338, 24 de Agosto de 1882.

⁵⁶ Edital de 1885.09.07.

Pinto, 79 a 87, até à sua morte em 1910.⁵⁷

Pouco conhecemos acerca do *Photographo da Casa Real*, Antonio da Fonseca Ribeiro, uma vez que as suas datas de baptismo e óbito permanecem ausentes; contudo este conceituado fotógrafo geriu um importante estúdio lisboeta, no activo, no mínimo, a partir de Fevereiro de 1873, publicando, de forma muito regular, anúncios nos periódicos, particularmente no *Diario Illustrado*.⁵⁸



Fig. 13 Viúva Ribeiro, *sem título*, 1894-1896 (frente e verso)
6,3 x 10,2 cm
carte de visite
Colecção da Autora

A viúva, de Antonio da Fonseca Ribeiro, assumiu oficialmente a sua casa fotográfica, na Rua de D. Pedro V, 2, vulgo Rua do Moinho de Vento,⁵⁹ permanecendo cerca de três anos no activo, após falecimento do marido, circa de 1893. Em 1900, verificamos nessa morada a sociedade fotográfica de *Baptista & Vasques*.

Candida Augusta da Costa Monteiro Corrêa nasceu a nove de Julho de 1848, na freguesia de Santa Engrácia, em Lisboa, filha legítima de Estevão Augusto da Costa

⁵⁷ CAB de Augusto Bobone presente em anexo p. II.

⁵⁸ Anúncio: ANTONIO DA FONSECA, *PHOTOGRAPHO DE SUAS MAGESTADES FIDELISSIMAS*. 2, *Rua do Moinho de Vento*, 2, LISBOA. *Photographias desde a miniatura até ao tamanho natural. Retratos em bilhetes de visita 1500 a 6000 rs. a duzia*, in *Diario Illustrado*, n.º 218, 9 de Fevereiro de 1873.

⁵⁹ Mudança toponímica em edital de 1883.11.17.

Monteiro, oficial da Armada e de Maria Jose do Carmo Monteiro, naturais da mesma freguesia.⁶⁰ Casada com o fotógrafo olhanense, Matheus Guerreiro Corrêa (1848-1893), assumiu o atelier fotográfico do marido, situado na Rua D. Pedro V, 18 e 20 em Lisboa, após a morte deste, aos quarenta e cinco anos, a 10 de Outubro de 1893.⁶¹ Desconhecemos se a viúva deixou descendência, mas o marido, de acordo com a sua certidão de óbito, não tinha filhos aquando a sua morte.



Fig. 14 *Photographia Viuva Corrêa, sem título, c.1893-1902*
(verso em branco)
6,3 x 10,3 cm
carte de visite
Colecção da Autora

Entre 1893 e 1902, encontrava-se no activo o atelier, então designado por, *Photographia Viuva Corrêa*, sendo a residência da fotógrafa na mesma rua, no primeiro andar, do n.º 22. Existe pelo menos uma *carte de visite* da sua autoria, no espólio da Colecção Fotográfica da Família Mascarenhas Gaivão.

Um anúncio referente ao seu estúdio, foi publicado no periódico *O Paiz*, de forma praticamente diária, pelo menos, entre 24 de Novembro e 31 de Dezembro de 1895:

⁶⁰ Registo de Baptismo de Candida Augusta da Costa Monteiro, Livro de Registo de Baptismos 1838-1849, Paróquia de Santa Engrácia, PT/ADLSB/PRQ/PLSB29/001/B17. Não se encontra em anexo nesta dissertação, pela data tardia em que foi encontrado.

⁶¹ Assento de Baptismo de Matheus Guerreiro Corrêa PT/ADLSB/PRQ/POLH03/001/B16.
Assento de Óbito PT/ADLSB/PRQ/PLSB15/003/O25.

“PHOTOGRAPHIA Viuva Corrêa. 18, R. de D. Pedro V, 20
SOB a direcção da viuva do fallecido proprietario continua este acreditado
atelier a tirar retratos com a maxima perfeição, para o que possui machinas e
productos especiaes, tendo um dos mais habéis operadores para servir o
publico. *Novidade* em retratos bijou elegantes e bem acabados, o 1.º, 120. Esta
casa encarrega-se de todos os trabalhos em esmaltes vetrificados.”⁶²

Por volta de 1903, este estúdio passou para o fotógrafo Silva Nogueira, proprietário do negócio, no mínimo, até 1920. É possível que a fotógrafa tenha igualmente vendido a sua casa, no primeiro andar da porta ao lado, uma vez que na sua certidão de óbito, nove anos mais tarde, residia na Villa Bertha, letra N, 1.º andar, em Lisboa.

Candida Monteiro Corrêa faleceu vítima de arteriosclerose, a oito de Julho de 1911,⁶³ sendo sepultada no dia seguinte (no dia em que completaria sessenta e três anos), junto do seu marido e familiares, em jazigo privado, no Cemitério do Alto de São João, em Lisboa.

A casa fotográfica que Manoel Julio Pereira gerira em Lisboa, entre 1899 e 1907, terá sucedido para a sua viúva, quando o fotógrafo faleceu, por volta de 1907. Situada na Rua da Mouraria, 27, continuou no activo até 1915, altura em que cessam por completo, as referências ao estúdio, nesta morada.

Maria Jose da Costa Vianna nasceu na freguesia de São Julião, em Lisboa, a vinte e sete de Abril de 1868, filha de Placido Marcianno Antunes Costa, empregado público, e de Fortunata Amélia Costa; foi baptizada a treze de Maio, do mesmo ano, e teve como padrinhos de baptismo, os Viscondes da Praia Grande de Macau.⁶⁴ Contraiu matrimónio com o fotógrafo João Ribeiro Vianna (1865-1909),⁶⁵ natural de Vila Nova da Barquinha, a 29 de Março de 1890, na freguesia da Lapa, casamento do qual originaram duas filhas, Emma Laura (c.1891-19?) e Hortense Celeste da Costa Vianna (1900-1968).

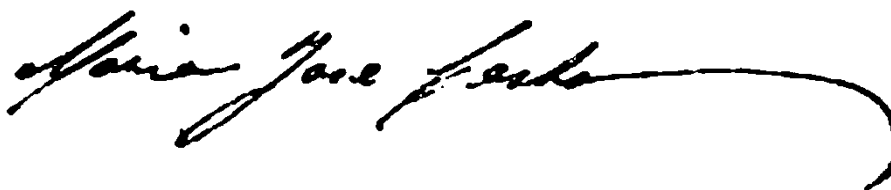
A handwritten signature in dark ink, reading 'Maria Jose da Costa Vianna'. The signature is fluid and cursive, with a long, sweeping horizontal stroke at the end.

Fig. 15 Assinatura de Maria Jose da Costa Vianna em 1890 ⁶⁶

⁶² in *O Paiz*, n.º 24, 24 de Novembro de 1895, p. 4.

⁶³ Registo de Óbito de Candida Augusta da Costa Monteiro Corrêa, 1.ª Conservatória do Registo Civil de Lisboa, Livro de Óbitos n.º 2, caixa 714, PT/TT/RC/CRCLSB1/003/00002. Não se encontra em anexo nesta dissertação, pela data tardia em que foi encontrado.

⁶⁴ Registo de Baptismo de Maria Jose da Costa, Livro de Registo de Baptismos 1868-1882, Paróquia de São Julião, PT/ADLSB/PRQ/PLSB60/001/B12. Não se encontra em anexo nesta dissertação, pela data tardia em que foi encontrado.

⁶⁵ Assento de Baptismo de João Ribeiro Vianna PT/ADSTR/PRQ/PVNB04/001/0001.
Assento de Óbito PT/ADLSB/PRQ/PLSB28/003/O41.

⁶⁶ Registo de Casamento, Livro de Registo de Casamentos 1883-1892, Paróquia da Lapa, Lisboa, PT/ADLSB/PRQ/PLSB17/002/C8.

A *Photographia Vianna*, no activo desde cerca de 1900, localizava-se na Rua dos Poyaes de São Bento, 67, em Lisboa, local de residência do casal e das filhas. Quando o esposo faleceu, aos 44 anos de idade, a dois de Setembro de 1909, Maria Jose ficou à frente do seu estúdio fotográfico, desde 1906 situado na nova habitação de ambos, no Largo do Calhariz, 9, 1.º D.º da mesma cidade.



Fig. 16 *Photographia Vianna*, [Julia Barata], 1907
(verso em branco)
8,1 x 12 cm
cabinet
Colecção da Autora

Segundo os anuários comerciais, Maria Jose da Costa Vianna manteve-se na direcção do estúdio, pelo menos entre 1909 e 1915. A partir de 1917, o fotógrafo Francisco André aparece como proprietário do estúdio. Provavelmente terá mudado de residência nessa altura, uma vez que morava, aquando a sua morte, no primeiro andar do número quarenta, da Rua do Poço dos Negros, em Lisboa. Faleceu vinte anos mais tarde, vítima de insuficiência aórtica, a 22 de Novembro de 1937 e encontra-se sepultada juntamente com o esposo (e outros familiares), em jazigo particular, no Cemitério dos Prazeres, em Lisboa.⁶⁷

Pouco se conhece de Carlota Ferreira Guimarães, desconhecendo-se a sua naturalidade

⁶⁷ Registo de Óbito de Maria Jose da Costa Vianna, 5.ª Conservatória do Registo Civil de Lisboa, Livro de Óbitos n.º 72, caixa 1301, PT/TT/RC/CRCLSB5/003/00084. Não se encontra em anexo nesta dissertação, pela data tardia em que foi encontrado.

e restantes dados biográficos. Sabemos apenas que era viúva do fotógrafo, natural de Guimarães, Fulgencio da Costa Guimarães, e que foi a única fotógrafa profissional revelada, em actividade no Porto, nas décadas em estudo.

Fulgencio fora proprietário de duas casas fotográficas no Porto, em 1886 da *Photographia Universal*, posteriormente renomeada *Guimarães & Guedes*, em parceria com o fotógrafo, Henrique Guedes de Oliveira, na Rua do Bomjardim, 95; e da *Photographia Portuense* na Rua do Almada, 140, entre 1893 e 1899. Carlota assume este último estúdio, quando o fotógrafo morre, aos cinquenta e três anos, a 27 de Junho de 1899;⁶⁸ por motivos desconhecidos, renomeia-o *Photographia Alliança*.

Carlota Ferreira Guimarães encontra-se associada ao atelier entre 1899 e 1905, altura em este terá passado para Julio Braga, que o gere até 1920. Não foi descoberta qualquer ligação com este sucessor, no entanto, caso a viúva não tenha ela própria falecido, existe a possibilidade do fotógrafo ser familiar, ou ter comprado a sua residência, que seria na mesma morada do estúdio, informação comprovada na certidão de óbito do marido.

Na Ilha da Madeira, mais precisamente no Funchal, verificamos a presença da Viúva Santos, com um estúdio fotográfico aberto entre 1906 e 1909, que poderá ter sido casada com Augusto Cesar dos Santos (18?-c.1905), um fotógrafo no activo, entre pelo menos 1893 e 1895; este fotógrafo deixa de aparecer nos anuários em 1895, desconhecendo-se o que terá acontecido ao seu atelier neste período, sabemos que foi sócio de Joaquim Augusto de Sousa. Desconhece-se ainda a morada do estúdio, uma vez que não era comum esta ser mencionada, na secção de *Províncias*, dos anuários comerciais.

⁶⁸ Assento de Óbito de Fulgencio da Costa Guimarães PT/ADPRT/PRQ/PPRT15/003/0074.

2. Maria Eugenia Reya Campos – 1.^a Photographa Portugueza

Maria Eugenia Reya Campos que se auto-intitulava de 1.^a Photographa Portugueza, terá sido umas das primeiras mulheres em Portugal, com um estúdio profissional de fotografia aberto, em 1872, em Évora. De acordo com os assentos identificados, nasceu em Valência de Alcântara, em Espanha, filha de João Reya,⁶⁹ lavrador, natural do Marvão, Portalegre, e de Marianna Campos, proprietária, natural de São Vicente de Alcântara, em Espanha. Embora suponhamos, que o seu registo de baptismo se encontre no Arquivo Diocesano de Cáceres, este ainda não foi recuperado; no entanto, o ano previsto para o seu nascimento é 1842 ou 1843, uma vez que tinha setenta e quatro anos, quando faleceu, em 1917.

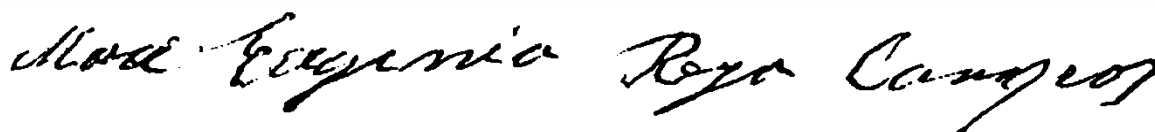


Fig. 17 Assinatura de Maria Eugenia Reya Campos em 1898⁷⁰

A sua classe social é de momento desconhecida, mas podemos assumir que ao ser proprietária, ou responsável por um negócio dispendioso, como era o da fotografia no século XIX, tivesse alguns meios financeiros, talvez provenientes do lado materno, visto a sua mãe ser identificada como *proprietaria*, num dos documentos revelados.⁷¹

Cármén Almeida, na sua tese de doutoramento em 2017, forneceu dados inéditos, preciosos para a base deste estudo;⁷² de destacar, a relação amorosa que Eugenia manteve com o fotógrafo, previamente mencionado, Antonio Maria Serra (1841-19?), quando ambos eram jovens solteiros, e o consequente nascimento do filho de ambos, José Maria Reya Campos (1864-1919), exposto, pouco após o nascimento, à porta de um hospício em Portalegre, em Setembro de 1864.⁷³ Segundo a autora, Maria Eugenia terá ido buscá-lo, no dia do seu baptismo, adoptando-o; estes dados não conseguimos confirmar, mas certo é que em 1876 o legitima, como filho natural, revelando, oficialmente, a sua paternidade.

Antonio Maria Serra assume José Maria, como seu filho legítimo, em Lisboa, em

⁶⁹ Nos assentos consultados, o nome de João Reya, por vezes aparece como, João Mimoso.

⁷⁰ Presente no Registo de Baptismo de Maria Amelia Reya Campos PT/ADLSB/PRQ/PLSB31/001/B25.

⁷¹ Visível no Registo de Óbito de Isabel Christina Reya Campos PT/ADLSB/PRQ/PLSB31/003/O33.

⁷² Cármén Dolores Avó Baião Ferreira de Almeida, *A Divulgação da Fotografia no Portugal Oitocentista – Protagonistas, Práticas e Redes de Circulação do Saber*. Tese de Doutoramento em História e Filosofia da Ciência, Universidade de Évora, Évora: UE, 2017, p. 311.

⁷³ Tal situação parecia comum em Portalegre, na época. Se verificarmos os oito baptismos, ocorridos em Setembro de 1864, na mesma paróquia, de um total de seis rapazes, quatro foram expostos.

1884, certidão na qual são visíveis as profissões dos progenitores, comprovando de forma documental, o papel de Eugenia, como fotógrafa profissional.⁷⁴ Poderá ter sido o fotógrafo, directa ou indirectamente, que tenha levado Maria Eugenia Campos à prática fotográfica, uma vez que a hipótese mais comum de laços familiares que influenciassem a sua decisão profissional, não parecem poder ser aplicadas, no seu caso.

Antonio Maria Serra nasceu a 27 de Novembro de 1841, na freguesia de São Lourenço, em Portalegre,⁷⁵ iniciando a sua actividade laboral, na década de sessenta, na sua cidade natal, com um atelier na Rua da Mouraria, 186. Anunciando, constantemente, os seus estabelecimentos nos periódicos da época, sabemos que após casar em Castelo de Vide, em 1871, abriu um estúdio na Rua dos Caldeireiros, n.º 24, em Setúbal.

A primeira notícia que o coloca na cidade de Lisboa, é um anúncio do *Diario Illustrado* de 1872,⁷⁶ que refere a *Photographia Serra*, na Calçada do Combro, 29, 1.º andar. Auto-nomeado de fotógrafo da casa real, conquistou um destacado estatuto, na fotografia lisboeta de final de Oitocentos, com a proliferação de vários estúdios sob a sua chancela na cidade, muitos dos quais em simultâneo, nomeadamente a *Photographia Luso-Brazileira* na Rua das Chagas, 9, a *Photographia do Povo* e a *Nova Photographia do Povo* na Avenida da Liberdade, 92. Até ao momento a sua data de óbito não foi confirmada, mas aquele que poderá ter sido o seu derradeiro estúdio, a *Photographia Villa Adelaide*, na Rua do Limoeiro, 7 a 11, ainda surge nos anuários comerciais de 1919.

Informações contraditórias, envolvem o estado civil de Maria Eugenia Reya Campos, se, por um lado a sua condição de solteira parece constatar-se no segundo assento de baptismo do seu filho, em 1876, por outro, o registo de baptismo da sua neta, em 1898, atesta a sua viuvez. Algo que não seria fora do comum, não fosse o seu próprio registo de óbito, facultar a peculiar informação, de que seria viúva de Antonio Maria Serra. Esta situação seria impossível por dois motivos, a fotógrafa não poderia ser viúva de Serra em 1898, uma vez que este ainda se encontrava vivo em 1919; acrescido ao facto, do fotógrafo só ter casado legalmente, apenas duas vezes, a primeira, nos anos setenta em Castelo de Vide e após a viuvez, já em Lisboa, em 1909, nenhuma das quais, com Maria Eugenia.

Se Maria Eugenia fosse de facto solteira, ou orfã de pai, sem irmãos do género masculino, ao atingir a maioridade, aos 21 anos, poderia assumir as obrigações, e usufruir dos mesmos direitos, que um homem em igual situação. A situação era diferente caso fosse

⁷⁴ Registo de Legitimação de José Reya Campos, Livro de Registo de Reconhecimentos e Legitimações 1878-1911, Freguesia da Sé, Portalegre, assento n.º 3 de 1884, presente em anexo nesta dissertação, p. IV.

⁷⁵ Assento de Baptismo de Antonio Maria Serra PT/ADPTG/PRQ/PPTG11/01/32B.

⁷⁶ in *Diario Illustrado*, n.º 1, 1 de Julho de 1872.

casada, uma vez que no século XIX, o marido era administrador de todos os bens do casal, incluindo os bens da mulher e os que ela ganhasse com o seu trabalho. Como refere Fernando Catroga, *a mulher casada necessitava de autorização do marido para exercer profissão (...), indústria, escrever para público ou publicar livros*.⁷⁷

Para trabalharem, as mulheres casadas, necessitavam sempre do consentimento expresso do marido, excepção para as comerciantes, que somente necessitavam de uma autorização geral;⁷⁸ as poucas mulheres que exerciam uma actividade remunerada, podiam ver os seus salários reivindicados pelos maridos, que o podiam fazer, caso quisessem.⁷⁹ Esta dependência financeira da mulher, em relação ao marido, durou mais um século, só terminando com o Código Civil de 1966.

Maria Eugenia Campos estabeleceu vários estúdios profissionais de fotografia no Alentejo, sobretudo provisórios em Beja, Elvas e Évora. É provável que já estivesse em actividade em Portalegre, onde terá residido, na paróquia de São Lourenço, pelo menos, entre 1864 e 1876. No decorrer da pesquisa foi possível encontrar notícias soltas, nos periódicos da época, que reportavam a sua itinerância pelo país. O *Diario Illustrado*, informa, em 1875, que *saiu hontem de Montemor o Novo a distincta photographa D. Maria Eugenia de Reya Campos*.⁸⁰ Por seu lado, o *Jornal de Monchique* afirma que, a fotógrafa se encontrava na vila algarvia, em Fevereiro de 1879, *o concelho recebeu a distincta fotógrafa eborense, D. Maria Eugenia Reya de Campos, que aqui captou alguns belos clichés*.⁸¹

Segundo Cármen Almeida, foi ela quem produziu as únicas fotografias conhecidas, da construção do Theatro Garcia de Rezende, em Évora, em 1882, quatro exemplares de exteriores, contemplando as obras do monumento.⁸² Um facto relevante, será a proximidade deste teatro, com o seu estúdio da Rua da Ladeira, na mesma cidade, uma distância que não será superior a quinhentos metros.

⁷⁷ Fernando Catroga, “A Laicização do Casamento e o Feminismo Republicano” in *A Mulher na Sociedade Portuguesa. Visão Histórica e Perspectivas Actuais*. Colóquio 20-22 Março de 1985, actas vol. 1, Coimbra: IHES/FLUC, 1986, p. 137.

⁷⁸ Segundo o Artigo 1194.º, do Código Civil Português de 1867, *A auctorisação do marido deve ser especial para cada um dos actos, que a mulher pretenda praticar, excepto sendo para commerciar, pois neste caso póde a mulher praticar, em virtude de auctorisação geral, todos os actos relativos ao seu commercio, e até hypothecar os seus bens immobiliarios, e propor acções, com tanto que seja por causa do seu tracto*. Disponível na íntegra em www.fd.ulisboa.pt/wp-content/uploads/2014/12/Codigo-Civil-Portugues-de-1867.pdf.

⁷⁹ Irene Vaquinhas, ‘Senhoras e Mulheres’ na *Sociedade Portuguesa do século XIX*, Lisboa: Colibri, 2000, p. 24.

⁸⁰ in *Diario Illustrado*, n.º 1011, 1 de Setembro de 1875. Um ano antes, o mesmo periódico refere: *A photographia Campos, de Evora, vae estabelecer temporariamente o seu atelier em Villa Nova de Reguengos*, in *Diario Illustrado*, n.º 559, 18 de Março de 1874. Desconhecemos se se trata do atelier de Maria Eugenia, ou de outro fotógrafo com o mesmo apelido, no activo em Évora.

⁸¹ Informação presente no *website* www.jornaldemonchique.pt/o-congresso-regional-algarvio-de-1915-e-os-seus-reflexos-no-concelho-de-monchique-i/.

⁸² Cármen Almeida, *op. cit.* p. 313.

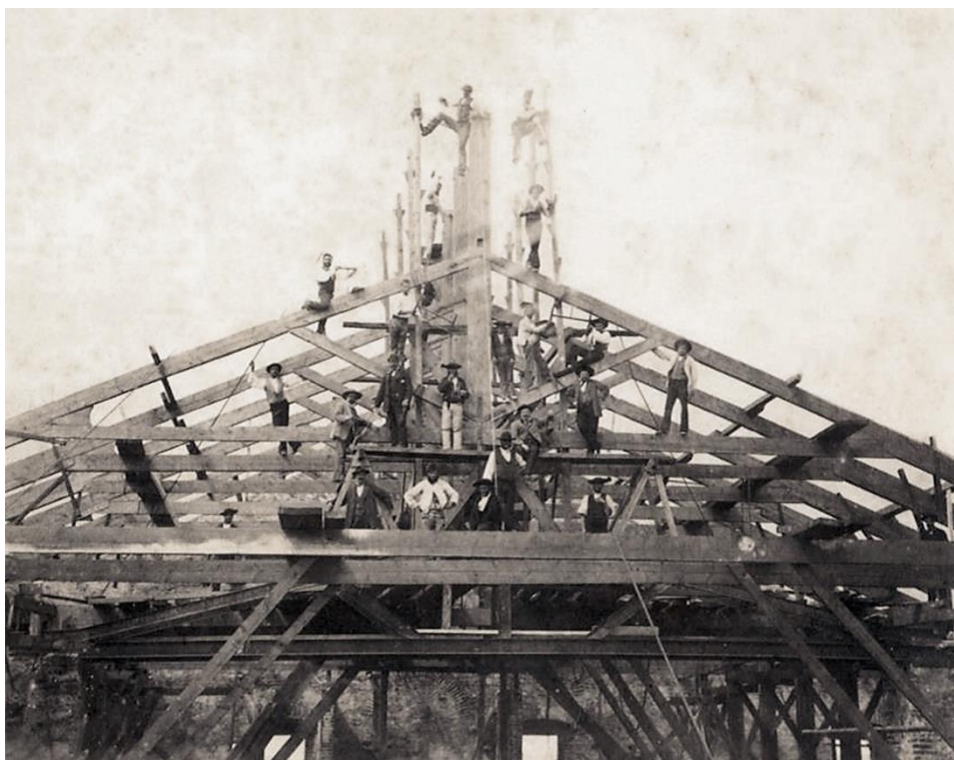


Fig. 18 Maria Eugenia Campos, *Construção do Theatro Garcia de Rezende*, c.1882
Colecção Arquivo Fotográfico da CME⁸³

De acordo com a imprensa da época, cujos anúncios se encontram na íntegra no próximo sub-capítulo, Maria Eugenia muda-se para Lisboa na década de 1880. Desconhecemos se, de facto, terá ido para a morada na Rua de S. Lasaro, mas provavelmente, já habitaria na residência da Rua do Jardim do Regedor, n.º 31, 4.º andar, em Lisboa, com a sua irmã Isabel Christina Reya Campos (1841-1911) e a sobrinha Amelia Reya Machado (1872-1965), antes do casamento desta com o seu filho, José Maria, em 1897. Permaneceu com a família no mesmo local, no período, entre 1897 e 1901, um ano depois, mudaram-se para aquela, que seria, a sua derradeira residência, na Praça Dom Pedro, 26, 4.º andar, em Santa Justa. A casa terá permanecido na família, pelo menos até 1958, altura da morte da sua neta, cujo registo de óbito, continua a atribuir esta, como a sua morada.

Segundo a *Ilustração Portuguesa*, n.º 587, de 21 de Maio de 1917, o seu falecimento teria acontecido nesse mês, contudo este, na realidade, ocorrera dois meses antes, como podemos comprovar no registo oficial de óbito. Se assumirmos a veracidade do obituário presente neste jornal, uma vez que se enganam no seu nome, a imagem n.º 2, será o único retrato conhecido da fotógrafa.

⁸³ Não tivemos acesso à fotografia original. Reprodução presente na obra de Cármen Almeida, *op. cit.* p. 314, fig. 174.



Fig. 19 Notícia do óbito de M.^a Eugenia Campos, *Ilustração Portuguesa*, n.º 587, 21 de Maio de 1917 ⁸⁴

Como mencionado previamente, Maria Eugenia considerava-se a primeira fotógrafa portuguesa, e até à data ainda não foram encontrados dados que refutassem essa afirmação. No entanto, enquanto os seus congéneres masculinos, aquando a sua morte, foram descritos, nas respectivas certidões de óbito, como *photographos*,⁸⁵ validando a ocupação profissional que mantiveram ao longo da vida, a fotógrafa, seja por desconhecimento ou pensamento da época, foi considerada como *doméstica*, permanecendo mais uma vez, sob um imposto anonimato feminino. Não tendo qualquer intenção de desconsiderar tal profissão, as duas viúvas, cujos assentos de óbito também identificámos, Candida Monteiro Corrêa (1848-1911) e Maria Jose da Costa Vianna (1868-1937), assim como a fotógrafa amadora, Eliza do Amaral Bobone (1865-1954), foram sujeitas a igual situação.

Maria Eugenia Reya Campos faleceu de septicemia, na sua residência do Rossio, a sete de Março de 1917.⁸⁶ Encontra-se sepultada com os seus familiares, em jazigo privado, no Cemitério do Alto de São João, em Lisboa.

⁸⁴ Transcrição da notícia de óbito: A sr.^a D. Maria Cerqueira Reya Campos, primeira fotógrafa portuguesa, e mãe do sr. José Reya Campos, comerciante da nossa praça, falecida recentemente.

⁸⁵ Referimo-nos aos casos concretos dos fotógrafos, Augusto Bobone (1851-1910), Matheus Guerreiro Corrêa (1848-1893), Fulgencio da Costa Guimarães (c.1845-1899) e João Ribeiro Vianna (1865-1909), descritos no capítulo I.

⁸⁶ Registo de Óbito de Maria Eugenia Campos, 2.^a Conservatória do Registo Civil de Lisboa, Livro de Óbitos n.º 25, caixa 942, assento n.º 378, presente em anexo nesta dissertação, p. VII.



Fig. 20 Jazigo da Família Reya Machado
Cemitério do Alto de S. João, Lisboa

2.1 Os Estúdios Fotográficos no Alentejo e em Lisboa

Os primeiros estúdios fotográficos em Portugal surgiram em terraços ou sótãos envidraçados, virados a norte, para permitir o máximo de horas de luz solar indirecta. Os estúdios foram sendo refinados, compostos no interior por uma elegante sala de espera, repleta de objectos decorativos e cénicos que permitiam encenar poses românticas.⁸⁷

“Para os primeiros estúdios, bastava uma galeria envidraçada que permitisse aproveitar ao máximo a luz natural; estas galerias costumavam estar localizadas em pátios ou, mais frequentemente, num andar alto, no telhado e, geralmente, orientada para o norte, com o vidro cobrindo a parede e o tecto, o que permitia uma luz bastante uniforme, regulada através de cortinas.”⁸⁸

García Felguera reitera que menos frequentes, eram as mulheres que tinham um estúdio aberto em seu nome e dirigido por elas; contudo elas existiam. Na maioria dos países, uma mulher casada não podia abrir um negócio sem a permissão do marido e poucas se

⁸⁷ AAVV, *Fotógrafos, Títeres e Outros Sonhadores... Évora e a História da Fotografia*, Évora: CME – Divisão de Assuntos Culturais (Arquivo Fotográfico), 2008, p. 29.

⁸⁸ Tradução livre da autora. María García Felguera, *op. cit.* p. 73.

aventuravam a tal.⁸⁹

“a figura de Maria E. R. Campos destaca-se, sobretudo, pelo facto de desenvolver uma actividade comercial, por ser proprietária de atelier/laboratório, onde manuseava e popularizava práticas científicas, num tempo em que os mesmos se encerravam num universo masculino, onde a presença feminina desde muito cedo esteve presente, mas enquanto mera ajudante e no papel de esposas ou filhas colaborantes.”⁹⁰

Os primeiros estúdios que conhecemos de Maria Eugenia remontam ao início da década de setenta; assim, em 1871, encontrava-se na Rua dos Chilões, em Elvas, um ano mais tarde, na Rua da Cisterna, em Beja, e no mesmo ano, na Rua de Burgos, em Évora. Estes dados foram obtidos, a partir da meia dúzia de anúncios localizados, até ao momento, referentes à fotografia, na imprensa da época. Os dois primeiros têm a particularidade de lhe atribuir um nome próprio alternativo, *Catharina*, mas consideramos que se trata de uma gralha jornalística, uma vez que este, não corresponde ao nome de nenhuma das quatro figuras femininas, do seu núcleo familiar:

“Maria Catharina Reya Campos, photographa, acaba de chegar a esta cidade [Elvas], onde tenciona demorar-se alguns dias, estabeleceu o seu ATELIER na rua dos Chilões. Recebe as pessoas que queiram retratar-se, todos os dias, desde as 9 horas da manhã até às 3 da tarde, seja com bom ou mau tempo, apresentando um novo systema photographico; tira retratos ás creanças as mais inquietas; o seu trabalho é feito com a perfeição e a rapidez que a arte requer; tira retratos instantaneamente, do tamanho natural e em miniatura; illumina retratos assemelhando a cor da carne e de qualquer fato com que a pessoa se apresente. Vende broches para senhoras com o retrato da família a 1\$000 réis cada um, e também tem um lindo sortimento de molduras e passepartús. Os preços dos retratos em bilhete de visita são 1\$200 1\$500 e 2\$000 réis cada duzia.”^{91 92}

⁸⁹ María de los Santos García Felguera, “Expansión y Profesionalización” in *Historia General de la Fotografía*, Madrid: Ediciones Cátedra, 2007, p. 71.

⁹⁰ Cármen Almeida, *op. cit.* p. 315.

⁹¹ in *A Democracia, Político, Literário, Noticioso, Agrícola e Commercial*, n.º 164, 11 de Abril de 1871. Não tivemos acesso ao jornal original. Transcrições dos periódicos presentes nos anexos da obra de Cármen Dolores Avó Baião Ferreira de Almeida, *A Divulgação da Fotografia no Portugal Oitocentista – Protagonistas, Práticas e Redes de Circulação do Saber*. Tese de Doutoramento em História e Filosofia da Ciência, Universidade de Évora. Évora: UE, 2017, p. 39.

⁹² Um anúncio bastante semelhante encontra-se publicado em Julho do mesmo ano: *D. Maria Catharina Reya Campos, photographa, acaba de chegar a esta cidade [Beja], onde tenciona demorar-se alguns dias, estabeleceu o seu ATELIER na Rua da Cisterna. Recebe as pessoas que queiram retratar-se, todos os dias, desde as 8 horas da manhã até às 4 da tarde, seja com bom ou mau tempo, apresentando um novo sistema photographico; tira retratos ás creanças as mais desinquietas; o seu trabalho é feito com a perfeição e a rapidez que a arte requer; tira retratos instantaneamente do tamanho natural e em miniatura; illumina retratos assemelhando a côr da carne e de qualquer fato com que a pessoa se apresente. Vende broches para senhoras com o retrato de família a 1\$000 réis cada um, e tambem tem um lindo sentimento de molduras e passepartus.*

A notícia do *Diario Illustrado*, n.º 103 de 11 de Outubro de 1872, mencionada por Cátia Fonseca, em 2015, tem a curiosidade de atribuir um estúdio fotográfico desconhecido, dez anos antes, das datas correntemente referidas à fotógrafa. Segundo o mesmo, Maria Eugenia, estava em Évora em Outubro de 1872, na Rua de Burgos, em horário laboral diário, das 9 às 15 horas.⁹³ Em Setembro de 1873, outra notícia do mesmo jornal, confirma que ainda se encontra em actividade em Évora, mencionando a sua passagem pela Figueira da Foz.⁹⁴

Entre Março e Maio de 1882, o jornal *Sul*, anuncia por várias ocasiões a fotógrafa, num estúdio sito na Rua da Ladeira, n.º 14 ou 18, da mesma cidade, aberto diariamente, entre as nove e as quatro da tarde:

“Recommendamos o atelier photographico da Sra. D. Maria Reya Campos, é na Rua da Ladeira. (...) Photographia e Ferrotipia. Maria Reya Campos. Começará no proximo sabbado a tirar retratos por meio d’estes dois processos photographicos, garantindo a maior perfeição e nitidez. Em ferrotipia tira retratos pelo processo mais adiantado e brilhante, como ainda não se viram em Évora.”⁹⁵

“Temos visto algumas photographias da Sr.^a Reya Campos, e gostámos, porque realmente estão muito nitidas. A Sr.^a Campos tem ultimamente estudado os melhores processos photographicos e apresenta bons retratos. Recommendamos por isso ás senhoras e cavalheiros que visitem o seu atelier e quanto antes, porque esta senhora tenciona demorar-se pouco tempo.”⁹⁶

“É costume antigo brindarem-se as pessoas que mais sinceramente estimamos em varias epochas, como, por exemplo, pelo Natal, pela Paschoa, etc. Esta chegada uma d’ellas, que melhor brinde se póde offerecer á pessoa que se estima? A nosso ver é um retrato, por que serve de companhia, confortando-nos nas horas de tristeza, e augmentando, ao menos em intensidade, os momentos d’alegria. Pois bem, estão todos a tempo de aproveitar a nossa ideia (...) para isso basta ir ao atelier da Sra. Campos (...) que se acha aberto das 9 horas da manhã ás 4 da tarde.”⁹⁷

O mesmo periódico avisa a sua mudança provisória para Lisboa, em Abril de 1882, e no espaço de duas semanas surgem mais três anúncios, no último, a fotógrafa informa que o

Os preços dos retratos em bilhete de visita são: um retrato 400 réis, uma dúzia 1\$200 réis, meia 800 réis, cópias 140 in O Bejense, n.º 550, 15 de Julho de 1871. Transcrições de Cármen Almeida, *op. cit.* anexos, p. 33 e 34.

⁹³ Notícia completa: *Regressou a Evora a primeira photographa portugueza a sr.^a D. Maria Eugenia Reya de Campos, e tem o seu atelier photographico na rua de Burgos d’aquella cidade, aonde tira retratos todos os dias das 9 horas da manhã as 3 da tarde, com o maior esmero e perfeição e pelos methodos mais recentes.*

⁹⁴ Notícia completa: *Está na Figueira a bem conhecida e habil photographa portugueza D. Maria Eugenia Reya Campos, estabelecida em Evora, onde são merecidamente avaliados os seus retratos*, in *Diario Illustrado*, n.º 407, 19 de Setembro de 1873.

⁹⁵ in *Sul*, n.º 118, 8 de Março de 1882. Transcrições de Cármen Almeida, *op. cit.* anexos, p. 46.

⁹⁶ in *Sul*, n.º 121, 19 de Março de 1882. Idem.

⁹⁷ in *Sul*, n.º 125, 2 de Abril de 1882. Idem.

estúdio seria gerido na sua ausência por um funcionário qualificado:⁹⁸

“A photographa Maria Eugenia Reya de Campos, tendo resolvido retirar-se, dentro de poucos dias desta cidade, anuncia que hoje 30 de Abril é o último dia em que se encarrega de trabalhos photographicos, e agradece reconhecida a todas as pessoas que se dignaram a procurar o seu atelier.”^{99 100}

“A photographa Maria Eugenia Reya Campos, ao retirar para Lisboa temporariamente, agradece todas as provas de consideração e estima que recebeu do publico eborense, e participa que o atelier continua aberto, na rua da Ladeira, n.º 18, onde deixou pessoa competentemente habilitada a executar todos os trabalhos photographicos, esperando que o seu encarregado merecerá a confiança do público.”¹⁰¹

Maria Eugenia Campos encontra-se definitivamente em Lisboa por volta de 1882, possivelmente vinculada a um atelier, de seu nome, *Photographia Peninsular*, com morada na Rua de São Lazaro, 93, 1.º andar, em Lisboa, segundo a informação manuscrita visível no verso da CDV, datada de Fevereiro de 1895, presente no artigo de Rita Barros.¹⁰² No decorrer deste estudo, a única menção que encontrámos relativa a este estúdio foi comunicada por Eugenia, quando em 1881, um ano antes da sua ida oficial para Lisboa, anuncia no periódico *O Monitor Transtagano*:

“Agradecimento. Maria Eugenia Reya Campos, sumamente penhorada pela maneira obsequiosa e distincta porque sempre foi recebida e tratada por todas as pessoas d’esta cidade, não podia ao retirar-se d’ella, deixar de agradecer a todos indistinctamente taes provas d’estima, e por isso escolheu este meio, offerecendo ao mesmo tempo, em Lisboa, para onde vai residir, a sua casa e photographia, na Rua de S. Lasaro, n.º 93, 1.º andar.”¹⁰³

Este estúdio é realmente desconhecido, nunca aparecendo mencionado nos anuários consultados, nem em qualquer obra estudada, com excepção do artigo supracitado, mas não

⁹⁸ Assumimos ser o fotógrafo espanhol, Balthazar Pereira Ortiz, que em Outubro e Novembro de 1885 aparece nomeado no jornal local como proprietário do estúdio nessa morada. In *O Manuelinho d’Évora*, n.º 248, 20 de Outubro de 1885.

⁹⁹ in *Sul*, n.º 133, 30 de Abril de 1882. Transcrição de Cátia Salvado Fonseca, *Uma Família de Fotógrafos – Carlos e Margarida Relvas*, Lisboa: Chiado Editora, 2016, p. 241 e 242.

¹⁰⁰ *A photographa Maria Eugenia Reya Campos participa ao público e ás pessoas de sua relações que, em rasão dos muitos trabalhos photographicos que n’estes ultimos dias teem affluído ao seu atelier, adia por algum tempo a sua sahida, e, por isso, continua a encarregar-se de quaes, quer trabalhos proprios da sua arte.* In *Sul*, n.º 134, 4 de Maio de 1882. Transcrições de Cármen Almeida, *op. cit.* anexos, p. 47. O mesmo anúncio encontra-se presente in *O Manuelinho d’Evora*, n.º 67, 2 de Maio de 1882.

¹⁰¹ in *Sul*, n.º 137, 14 de Maio de 1882. Idem.

¹⁰² Rita Magalhães Barros, “Mulheres Portuguesas Fotógrafas” in *Ersatz*, Jornal do Centro Português de Fotografia, n.º 3, Março de 2000, Porto: Centro Português de Fotografia, 2000, p. 25.

¹⁰³ in *O Monitor Transtagano*, n.º 47, 2 de Janeiro de 1881. Transcrições de Cármen Almeida, *A Divulgação da Fotografia no Portugal Oitocentista – Protagonistas, Práticas e Redes de Circulação do Saber*. Tese de Doutoramento em História e Filosofia da Ciência, Universidade de Évora, Évora: UE, 2017, Anexos, p. 45.

podemos negar a sua existência, sendo comprovada na *carte de visite*. Devemos ainda relembrar que não nos foi possível aceder aos anuários entre 1880 e 1889, sendo possível que o estúdio estivesse no activo nessa década. Existe ainda a possibilidade da dedicatória presente no verso, ter sido escrita só em 1895, sendo a fotografia anterior a essa data, algo comum na época; muitas pessoas, especialmente de classes sociais mais modestas eram retratadas uma única vez no decorrer da sua vida, mas ofereciam cópias do seu retrato de estúdio, em datas muito posteriores à sua execução.

Se considerarmos que Eugenia anuncia a sua mudança para a Rua de São Lazaro em 1881, e oficialmente só aparece vinculada à Calçada do Duque em 1886, e se assumirmos a data manuscrita como errada, podemos supor que este tenha sido o seu primeiro estúdio em Lisboa, se não mesmo, a sua residência inicial.

A fotógrafa só aparece nomeada como sucessora de José Loureiro, e proprietária do seu antigo estúdio fotográfico, *Photographia Loureiro*, na Calçada do Duque, 18, no anuário comercial de Lisboa de 1886,¹⁰⁴ não existindo evidências de qual a seria a sua relação com o fotógrafo, ou se este falecera ou trespassara o espaço. A maioria das *cartes de visite*, em análise nesta dissertação, são deste atelier, onde Eugenia terá permanecido até à sua morte, em 1917. Infelizmente, os outros formatos produzidos pela fotógrafa, como os ferrótipos em Évora, ou os negativos em colódio, certamente utilizados como originais das provas em papel, permanecem em paradeiro desconhecido.

Embora existissem, no final do século XIX, verdadeiros *bairros fotográficos* em Lisboa e no Porto, tal era a proliferação de negócios fotográficos nas suas ruas, a Calçada do Duque, não seria um desses casos; nos trinta anos de anuários consultados surgiram apenas três estúdios nesta rua, e apenas dois em simultâneo. Referimo-nos a Maria Eugenia no n.º 18, e a Eduardo Novaes (1857-1951), nos números 19 a 25, da Calçada do Duque, em igual período de actividade. Sucessor da *Photographia Bastos* em 1888, Julio Novaes foi responsável por esta casa fotográfica sendo depois substituído pelo seu irmão, Eduardo, em 1892, que geriu o estúdio, no mínimo até 1919.¹⁰⁵

Quando a fotógrafa faleceu em 1917, o seu filho, José Maria Reya Campos, sucedeu-lhe na direcção do atelier. Após a morte deste, em Março de 1919, o fotógrafo Luiz de Assumpção assume a propriedade, e renomeia o estúdio de *Photographia Portugal*.

¹⁰⁴ Cármen Almeida, *Évora – Objectos Melancólicos*, Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2005, p. 114, nota de rodapé 152.

¹⁰⁵ CDV de Eduardo Novaes presente em anexo p. II.

2.2 Retratos de Estúdio – As *Cartes de Visite* e os *Cabinets*

As *cartes de visite*, formato de fotografia patenteado pelo fotógrafo francês André-Adolphe-Eugène Disdéri (1819-1889) em 1854, cujas dimensões padrão eram cerca de 5.5 x 9 cm, consistiam em imagens em albumina,¹⁰⁶ criadas através da utilização de uma câmara com quatro objectivas, obtendo-se oito fotografias, que eram coladas em cartões com o formato de cartões de visita.

É o momento em que se expande todo o sistema fotográfico, gerando uma concorrência comercial significativa, e reduzindo os preços, tornando-se a fotografia mais acessível ao público, esta *febre fotográfica* culminará com o aparecimento de novos formatos, entre os quais as *cartes de visite*.¹⁰⁷

As *cartes de visite* estiveram em grande voga entre as classes laboriosas, pelo seu custo mais acessível, sobretudo entre 1858 e 1870, mantendo-se em produção durante as décadas seguintes, sendo eventualmente substituídas pelos *cabinets*, formalmente semelhantes mas com dimensões bastante superiores, cerca de 11 x 16 cm, utilizados em Portugal até cerca de 1910.

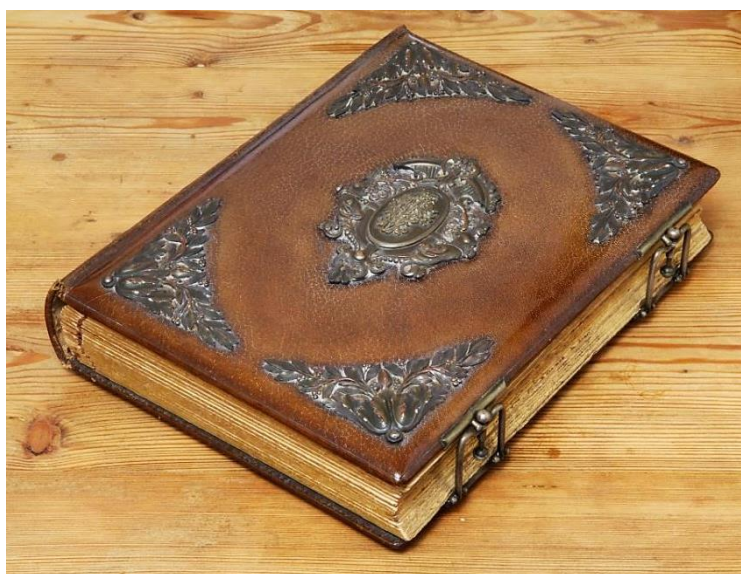


Fig. 21 Álbum Fotográfico da Colecção Futscher Pereira

Esta prática fotográfica mais acessível fez com que as imagens circulassem

¹⁰⁶ A albumina consistia numa variação do papel salgado, coberto com clara de ovo salgada, e depois sensibilizado numa solução de nitrato de prata, foi criada em 1849 pelo francês, Louis-Désiré Blanquart-Evrard (1802-1872).

¹⁰⁷ Antonia Salvador Benítez, *Mujeres tras la Cámara. Fotografías en la Andalucía del Siglo XIX*, Granada: Universidad de Granada, 2009, pp. 807-808.

amplamente, transmitindo comercialmente uma iconografia presente num grande número de casas, onde poderiam ser exibidas em álbuns criados para o efeito.¹⁰⁸ Como afirma Walter Benjamin:

“Foi essa a época em que os álbuns de fotografias se começaram a encher. Tinham os seus lugares de predilecção nos cantos mais frios das casas, em cima de consolas ou gueridons da sala de visitas: peles de couro com repelentes cercaduras de metal e as folhas emolduradas a ouro da grossura de um dedo, nas quais se viam figuras extravagantemente decoradas ou atadas com cordões.”¹⁰⁹

As *cartes de visite* começaram por ter versos sem qualquer adorno, contendo somente o nome do fotógrafo, e por vezes a morada do estúdio; no entanto, na década de 1880, estes versos tornaram-se minuciosamente ornamentados, servindo de cartão de visita dos próprios estabelecimentos. Estes logótipos ou versos ornamentados podem parecer de importância menor, no entanto existiam tantos quanto fotógrafos, visto que cada um era único, atestando a individualidade de cada negócio; assim, todos os fotógrafos tinham um logótipo personalizado e original, e Maria Eugenia não era excepção.

O logótipo de Maria Eugenia Campos em Évora, contendo um anjo com uma câmara, a paleta com os pincéis e a folha de louro, também deveria ser único, no entanto, durante a pesquisa encontrámo-lo associado a outros dois ateliers, o do fotógrafo José Joaquim da Silva Pereira, com estúdio situado na Rua do Bomjardim, n.º 198, no Porto, no activo entre 1870 e 1881; e o fotógrafo Joaquim Coelho da Rocha, na Praça da Alegria, 111 em Lisboa, no activo entre 1865 e 1891.



Fig. 22 Versos de CDV de Maria Eugenia Campos, J. J. da Silva Pereira e J. C. da Rocha, c.1870

¹⁰⁸ Kimberly Rhodes, *Ophelia and Victorian Visual Culture. Representing Body Politics in the Nineteenth Century*, Nova Iorque: Routledge, 2008, p. 128.

¹⁰⁹ Walter Benjamin, “Pequena História da Fotografia” in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa: Relógio d’Água, 1992, p. 123.

De acordo com Catarina Marques, esta temática angelical era comum na altura, afirmando que *muitos fotógrafos na década de 70, escolhem para os carimbos das suas cartes-de-visite imagens que combinam a paleta de pintor e a máquina fotográfica*.¹¹⁰

Uma vez que não conseguimos comprovar qualquer relacionamento interpessoal entre os mencionados, deduzimos que esta imagem fosse um desenho padrão existente nalgum tipógrafo da época, talvez de custo inferior, que estes fotógrafos tenham utilizado no início das suas carreiras, visto que os três tiveram posteriormente outros logótipos ou versos mais personalizados. Não existido qualquer tipografia visível, no verso destas *cartes de visite*, será difícil comprovar qualquer teoria, e precisar uma ligação mais concreta.

Os versos das *cartes de visite* de Maria Eugenia em Lisboa são geralmente compostos pelos mesmos elementos gráficos, e pela ausência de um logótipo, sendo este substituído pelo nome estilizado da fotógrafa, com tons de caligrafia que variam entre os dourados, os vermelhos e os negros, e cartões tingidos no mesmo espectro cromático, estilo comum na década de 1880. Alguns contêm a interessante publicidade alusiva à fotógrafa, *encarrega se de tudo quanto pertence á photographia operando mesmo fóra do atelier sem augmento de precos*, certamente uma tentativa de obter um número superior de clientela. Segundo Luís Pavão os modelos mais antigos de *cartes de visite* eram em cartão fino, escassamente decorado, de cantos rectos; na década de 1870 apareceram decorações elaboradas, em cartão grosso e de cantos arredondados.¹¹¹ Para a execução dos seus cartões, Maria Eugenia Campos terá utilizado pelo menos três tipografias diferentes, os internacionais *Bernhard Wachtl* e [Karl] *Krziwanek* de Viena,¹¹² e a *Typographia Lithographia Branco*, situada na Rua do Ouro, 153, em Lisboa, informação presente no verso dos *cabinets* da Colecção LUPA em análise.¹¹³



Fig. 23 Carimbos da Exposição Industrial Portuguesa de 1888

¹¹⁰ Catarina Miranda Basso Marques, *A Retratística em Portugal e a Introdução da Daguerreótipia (1830-1845). Dissertação de Mestrado em História da Arte em Portugal*, FLUP, Porto: UP, 2006, p. 274.

¹¹¹ Luís Pavão, *Conservação de Coleções de Fotografia*, Lisboa: Dinalivro, 1997, p. 76.

¹¹² Esta empresa terá fornecido acima de um milhão de *cartes de visite* aos fotógrafos vienenses em 1867.

¹¹³ CAB presentes em anexo na p. XVIII.

Através das provas fotográficas estudadas, constatámos ainda a existência de selos (ou carimbos), comprovativos da participação de Maria Eugenia na *Exposição Industrial Portuguesa de 1888*, em Lisboa, um evento de grande importância, com o aval do verdadeiro patrono e praticante da fotografia em Portugal, o rei D. Luiz I.

A nível estético, *as cartes de visite* e os *cabinets* analisados, demonstram boa composição e enquadramento, auferindo algum talento por parte da fotógrafa. No entanto tratam-se de fotografias de estúdio, equivalentes actuais às fotografias *tipo passe*, ou no caso das crianças, às sessões fotográficas que os pais continuam a gostar que os filhos participem. A nível formal consistem essencialmente em retratos de estúdio, padronizados com os ideais da época. Estes retratos representavam homens, mulheres e crianças, cujo estatuto social não podemos alegar, exibindo poses sérias, principalmente no chamado *Plano Americano* (plano contendo 2/3 da figura), com a excepção da pose, frontal e mais descontraída perante a câmara, das crianças.



Fig. 24 M.^a Eugenia Campos, *sem título*, c.1882-88
(verso em branco)
7,3 x 11,2 cm
carte de visite
Colecção LUPA



Fig. 25 M.^a Eugenia Campos, *sem título*, c.1882-88
(verso em branco)
7,1 x 11,2 cm
carte de visite
Colecção LUPA

Existe, assim, uma padronização geral das suas CDV, com algumas excepções, como

no retrato de *Dorothea*,¹¹⁴ ligeiramente mais frontal do que os dois terços mencionados. As outras imagens da minha colecção pertencentes ao formato *mignonnette* (4 x 8 cm), mostram-se de acordo com a regra, com a excepção do retrato de pé de duas figuras femininas, provavelmente mãe e filha, que evergam trajos semelhantes. Como afirma Stéphan Onfray, uma característica particularmente interessante é a necessidade de materializar a continuidade do modelo familiar através do vestuário, vestindo mães e filhas com a mesma roupa.¹¹⁵ Esta imagem peculiar revela ainda aspectos da decoração do estúdio fotográfico de Eugenia.



Fig. 26 Maria Eugenia Campos, *sem título*, c.1887 (frente e verso)

4 x 7,8 cm

carte de visite (Mignonette)

Colecção da Autora

Os retratos infantis são, por sua vez, completamente díspares dos acima mencionados. Observamos a inserção de elementos do estúdio fotográfico nas imagens das crianças, como o caso de várias cadeiras distintas de madeira e uma forrada a veludo com franjas, servindo de apoio e de local de assento; de um fundo decorado, de uma cortina e de almofadas, em alguns casos a albumina deteriorada das imagens impede uma correcta leitura.¹¹⁶ Ao contrário dos

¹¹⁴ CDV presente em anexo na p. XII.

¹¹⁵ Stéphan Onfray, “Ellas: de Modelo a Fotógrafa. La Mujer como Impulsora de Nuevas Formas Retratísticas en los Estudios Fotográficos Madrileños (1860-1880)” in *Área Abierta. Revista de Comunicación Audiovisual y Publicitaria*, vol. 18, n.º 1, Madrid: Ediciones Complutense, 2018, p. 20.

¹¹⁶ CDV presentes em anexo nas p. X, XI, XIV e XVII.

adultos, as crianças encontram-se destemidamente em pose frontal, enfrentando o aparelho fotográfico, até mesmo a menina que se encontra de lado encara a lente de frente, com um olhar algo jocoso. Excepção desta tipologia das crianças será a do jovem rapaz, que com cerca de treze anos é fotografado como os restantes adultos, certamente para o distanciar de uma infância recém deixada.¹¹⁷

Embora quase todas as figuras das imagens de Maria Eugénia Campos permaneçam anónimas, ou conheçamos apenas o seu nome próprio, foi interessante encontrar este retrato de Ariosto de Moncada, no espólio da Coleção LUPA.

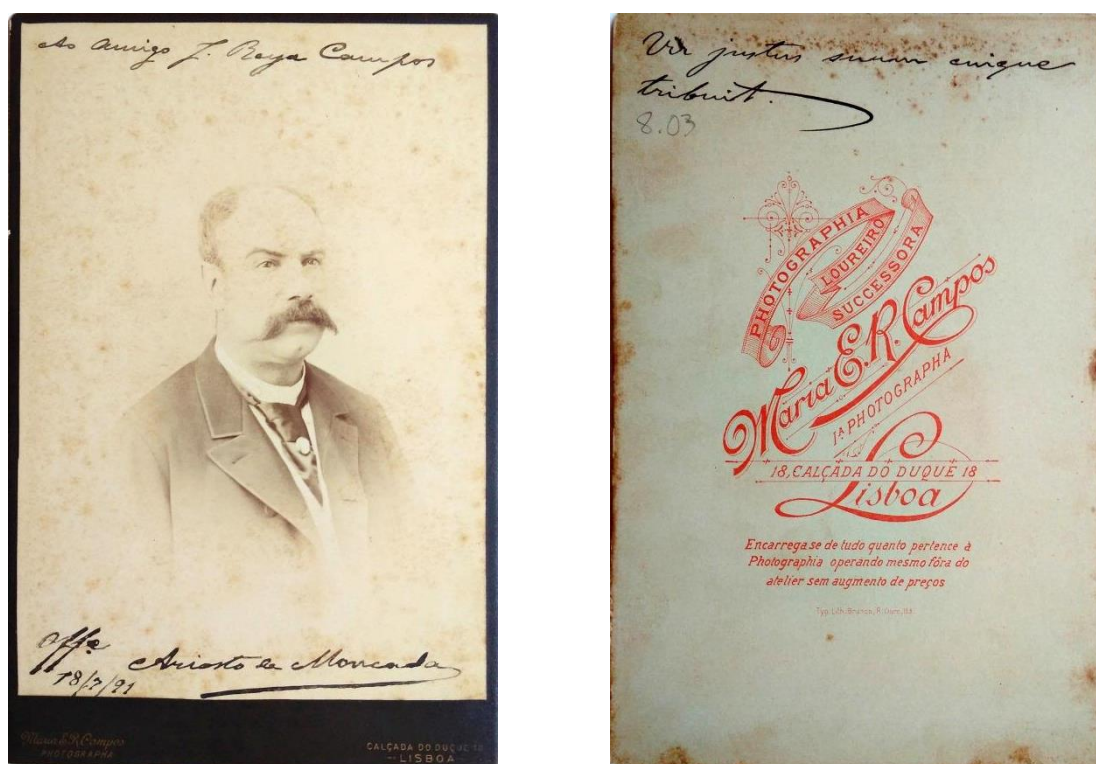


Fig. 27 Maria Eugénia Campos, [Ariosto de Moncada], 1891 (frente e verso)
11 x 15 cm
cabinet
Coleção LUPA¹¹⁸

Nascido na Chamusca, na segunda metade da década de 1840, Alfredo Ariosto de Moncada e Oliveira era licenciado em Medicina, pela Escola Medico-Cirúrgica de Lisboa. Médico no distrito de Santarém, foi sub-chefe dos Serviços de Saúde da Companhia dos Caminhos de Ferro Portugueses. Casado com Anna Ferraz, não teve descendência e faleceu em Lisboa em 1923.¹¹⁹ Certamente uma forte amizade unia o filho de Maria Eugénia, o

¹¹⁷ Idem p. X.

¹¹⁸ Transcrição: *Ao amigo J. Reya Campos; Offe. Ariosto de Moncada; 18/7/91. Vir justus suum enique tribuit.*

¹¹⁹ Agradeço ao Professor Miguel Cabral Moncada que gentilmente forneceu todas as informações biográficas sobre o seu parente distante, contidas neste trecho.

farmacêutico, José Maria Reya Campos, ao Doutor Ariosto de Moncada, comprovada pelo facto do médico ter sido padrinho de baptismo da sua única filha;¹²⁰ este não só se deixou retratar pela fotografia, neste belíssimo *cabinet*, como o ofereceu ao amigo.

Embora se possam considerar com valor artístico de menor importância, as *cartes de visite* e *cabinets* de Maria Eugenia Reya Campos, são certamente testemunhos visuais e documentais das práticas fotográficas e estéticas, presentes no final do século XIX, e só pelo facto de continuarem a persistir mais de cem anos depois, merecem toda a nossa atenção e devida investigação.¹²¹

Para além da minha colecção pessoal reunida no último ano, as provas fotográficas em papel desta pioneira encontram-se em vários espólios nacionais, destacamos por ordem de maior número de exemplares existentes, o Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Évora, a Colecção Histórica da LUPA, o Arquivo Municipal de Lisboa – Fotográfico, a Colecção Fotográfica da Família Mascarenhas Gaivão e o espólio da Fundação Casa de Mateus.¹²²

¹²⁰ Registo de Baptismo de Maria Amelia Reya Campos PT/ADLSB/PRQ/PLSB31/001/B25.

¹²¹ Para informações detalhadas sobre todas as *cartes de visite* e *cabinets* de Maria Eugenia Campos, identificadas durante a pesquisa, ver em anexo a tabela da p. IX.

¹²² **Bibliografia consultada sobre Maria Eugenia Reya Campos:**

AAVV, *Fotógrafos, Títeres e Outros Sonhadores... Évora e a História da Fotografia*, Évora: CME – Divisão de Assuntos Culturais (Arquivo Fotográfico), 2008, p. 33.

Cármén Dolores Avó Baião Ferreira de Almeida, *A Divulgação da Fotografia no Portugal Oitocentista – Protagonistas, Práticas e Redes de Circulação do Saber*. Tese de Doutoramento em História e Filosofia da Ciência, Universidade de Évora, Évora: UE, 2017, p. 297, 310-315, 330 e 331.

Cármén Almeida, “Évora e a História da Fotografia” in *Évora Desaparecida – Fotografia e Património 1839-1919*, Évora: CME/CIDEHUS, 2006, pp. 21-22.

Cármén Almeida, *Évora – Objectos Melancólicos*, Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2005, p. 58, 60 e 114.

Cátia Salvado Fonseca, *Uma Família de Fotógrafos – Carlos e Margarida Relvas*, Lisboa: Chiado Editora, 2016, pp. 240-243.

Nuno Borges de Araújo, “Portugal” in *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, vol. I, A-I, Nova Iorque: Routledge, 2008, p. 1153.

Teresa Mendes Flores, “Maria Pia Fecit / Feito por Maria Pia: Observada e Observadora. Algumas Reflexões sobre Questões de Género a partir do Caso da Rainha Maria Pia, Fotógrafa” in *Comunicação e Sociedade: Fotografia e Género*, vol. 32, Dezembro 2017, Braga: UM / CECS, 2017, p. 112.

3. Fotógrafas Amadoras em Portugal – 1860-1918

Desde a sua génese, a fotografia teve um papel de destaque entre a Burguesia e mesmo a Aristocracia, interessados em explorar de forma amadora, as suas vertentes científicas, documentais, e posteriormente, artísticas. Há cerca de três anos, o historiador, Larry J. Schaaf reconheceu a fotógrafa amadora inglesa, Sarah Anne Bright (1793-1866), como tendo criado o primeiro fotograma tirado por uma mulher em 1839, façanha anteriormente atribuída a William Henry Fox Talbot (1800-1877). A prática fotográfica amadora espalhou-se entre círculos familiares, assim várias esposas e filhas partilharam do interesse fotográfico dos seus parentes masculinos, como foi o caso da pioneira, Constance Fox Talbot (1811-1880), esposa do lendário fotógrafo, e de vários outros membros femininos da sua família e amigos.

Existiram várias fotógrafas amadoras de relevo a nível mundial, mas nos seus primórdios gostaríamos de destacar a qualidade e inovação demonstrada pelas pioneiras inglesas, cuja temática e produção foi semelhante ao contexto nacional.

Anna Atkins (1799-1871), fotógrafa e botânica inglesa, foi a primeira pessoa a publicar um livro ilustrado com cianótipos, contendo dezenas de espécies de algas que a própria catalogou e fotografou, seguindo uma metodologia científica, uma vez *a fotografia irrompe na cena pública como um precioso auxiliar do novo espírito científico, num século que será marcado por invenções*.¹²³

Lady Clementina Hawarden (1822-1865) foi uma fotógrafa inglesa, membro da alta classe Victoriana, sobretudo reconhecida pelos mais de oitocentos retratos que produziu das suas filhas adolescentes, trajadas das mais diversas formas, em narrativas encenadas no espaço privado do seu lar. Premiada na Royal Photographic Society com uma medalha de prata em 1863 e 1864, grande parte do seu espólio fotográfico pertence actualmente ao Victoria and Albert Museum, em Londres.

Pertencente a um círculo social semelhante, a artista inglesa, Lady Mary Georgina Filmer (1838-1903), foi pioneira na arte da colagem fotográfica, produzindo álbuns compostos por aguarelas decoradas com recortes fotográficos, que no seu conjunto formavam autênticas narrativas visuais.

A mais conhecida fotógrafa retratista do século XIX, Julia Margaret Cameron (1815-1879), tinha como temática principal as lendas do Rei Artur e outros temas mitológicos ou heróicos, segundo Filipe Figueiredo a fotógrafa seguiu os preceitos estéticos da escola pré-

¹²³ Margarida Medeiros, “Imagem, Self e Nostalgia – o Impacto da Fotografia no Contexto Intimista do Século XIX”, 2006, p. 3.

rafaelita e o seu trabalho, tecnicamente pobre, resultava num aspecto *flou*, que lhe dava um carácter romântico.¹²⁴ Notória por retratar as figuras mais relevantes da época, na sua maioria, do seu círculo privado de amigos e familiares, em particular, a sua sobrinha e afilhada Julia Prinsep Jackson (1846-1895), igualmente musa de vários artistas pré-rafaelitas.¹²⁵ Foi a primeira fotógrafa a reivindicar um estatuto artístico para a fotografia, pretendendo ser considerada como artista.¹²⁶

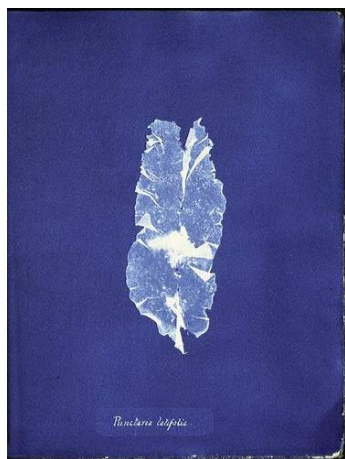


Fig. 28 Anna Atkins
Punctaria Latifolia, 1846
cianotipo
Colecção New York Public Library



Fig. 29 Clementina Hawarden
Clementina and Isabella Grace Maude
c.1861, albumina, 9 x 11,5 cm
Colecção Victoria & Albert Museum

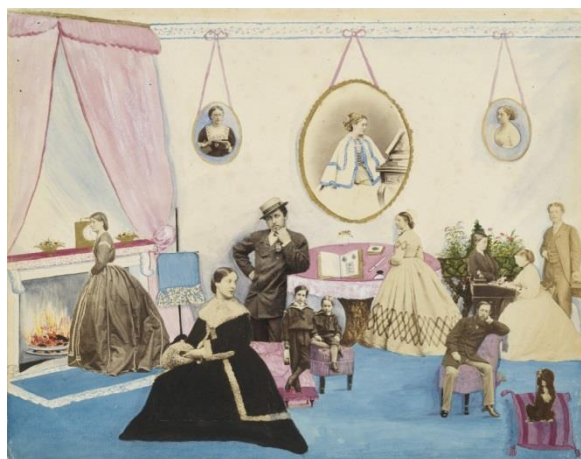


Fig. 30 Mary Georgina Filmer
Untitled Loose Page, *Filmer Album*, c.1861
técnica mista
Colecção Paul F. Walter



Fig. 31 Julia Margaret Cameron
Julia Prinsep Stephen Jackson, 1867
albumina, 29,2 x 23,8 cm
Colecção National Portrait Gallery

¹²⁴ Filipe André Cordeiro de Figueiredo, *Nacionalismo e Pictorialismo na Fotografia Portuguesa na 1.ª Metade do Século XX – o Caso Exemplar de Domingos Alvão*. Dissertação de Mestrado em História da Arte, FCSH/UNL, Lisboa: UNL, 2000, p. 21.

¹²⁵ Julia Prinsep Jackson Stephen foi mãe da escritora, Virginia Woolf (1882-1941) e da artista plástica, Vanessa Bell (1879-1961).

¹²⁶ Filipe Figueiredo, *op. cit.* p. 21.

A prática fotográfica amadora em Portugal seguiu os mesmos contornos que a restante Europa, estando principalmente direccionada para Nobreza e Alta Burguesia, interessadas na novidade tecnológica e imagética, esta que lhes fornecia. Como refere Emília Tavares:

“[a] longa tradição de associativismo fotográfico amador, suportada pelos interesses culturais da aristocracia e da alta burguesia e que, desde o século XIX, tinha sido fulcral no incremento artístico desta prática. Muito embora as aproximações ao meio artístico no período novecentista tenham sido, de forma geral, escassas ou de natureza circunstancial, uma elite de amadores, (...) definiram um gosto estético e promoveram a divulgação da fotografia artística.”¹²⁷

Com o aparecimento de câmaras mais leves e de maior portabilidade, como a primeira máquina de rolo da Kodak, em 1888, nos Estados Unidos, tornou-se comum a publicidade alusiva à marca, sobretudo através de anúncios específicos para encorajar as mulheres à prática fotográfica. Várias mulheres dedicaram o seu tempo livre à actividade fotográfica no final de Oitocentos, em Portugal, estas amadoras saíram do espaço privado do lar, que até então as confinava, e começaram a participar nos lazeres exteriores, que o final do século XIX lhes proporcionava, como o *sport*, incluindo passeios, na recém-criada, bicicleta. De olhos postos na realeza portuguesa, estas fotógrafas seguiam o exemplo da Rainha D. Maria Pia, talentosa fotógrafa e aguarelista, adepta das novas modalidades tecnológicas.

Como não se tratava de uma prática profissional, as fotógrafas amadoras participavam em certames, e concursos fotográficos organizados pelos periódicos ilustrados da época, que publicavam assiduamente as imagens dos vencedores. Enquanto as fotógrafas profissionais tinham como temática principal os retratos de estúdio, as amadoras adoptavam sobretudo pela temática da natureza, e por retratar o seu círculo familiar e de amigos.

Mencionada por Nuno Borges de Araújo no seu artigo, a fotógrafa Maria Collecta d’Assumpção Pacheco, é a primeira amadora dedicada à arte fotográfica, que encontramos em Portugal, entre 1876 e 1892.¹²⁸ Provavelmente terá nascido nos anos cinquenta, no Alentejo, pertencente à Alta Burguesia local, sendo casada com o bacharel em Direito da Universidade de Coimbra, João Anastácio de Aguiar Pacheco (c.1840-19?), natural de Cabeço de Vide. Cármen Almeida desenvolve informações sobre esta pioneira:

“Em Cabeço de Vide, Maria Collecta d’Assumpção Pacheco, casada com João

¹²⁷ Emília Tavares, “Hibridismo e Superação: a Fotografia e o Modernismo Português” in *Arte Portuguesa do Século XX (1910-1960)*, Lisboa: Leya, 2012, p. 127.

¹²⁸ Nuno Borges de Araújo, “Portugal” in *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, vol. I, A-I, Nova Iorque: Routledge, 2008, p. 1153.

Anastácio d'Aguiar Pacheco, Bacharel em Direito, Comendador da Real Ordem de Isabel a Católica e administrador do Concelho de Elvas [e de Mafra], vai ser uma das raras mulheres protagonistas no mundo da fotografia amadora no Alentejo Oitocentista. Na Santa Casa da Misericórdia de Cabeço de Vide, donde era natural, encontra-se uma imagem desta pioneira, bem como uma vista panorâmica da localidade de sua autoria.”¹²⁹



Fig. 32 Carlos Relvas, *Margarida Relvas*, c.1884
Colecção Casa-Estúdio Carlos Relvas

Nascida no dia dezanove de Fevereiro de 1867,¹³⁰ na freguesia de Santa Maria da Conceição na Golegã,¹³¹ Margarida Augusta de Azevedo de Mascarenhas Relvas, também conhecida por Marguerite, era a filha mais nova do fotógrafo Carlos Relvas (1838-1894); era membro da Alta Burguesia local através do pai, e da Nobreza, do lado materno, sendo neta dos Viscondes de Podentes.

Estudante do pai, Margarida começou a sua prática fotográfica quando tinha apenas onze anos de idade, em 1878, sua aluna dedicada e talentosa, desde tenra idade acompanhou o

¹²⁹ Cármen Dolores Avó Baião Ferreira de Almeida, *A Divulgação da Fotografia no Portugal Oitocentista – Protagonistas, Práticas e Redes de Circulação do Saber*. Tese de Doutoramento em História e Filosofia da Ciência, Universidade de Évora, Évora: UE, 2017, p. 355.

¹³⁰ E não em 1862 como é geralmente mencionado nas suas biografias. Este dado aparece corrigido na obra de Cátia Salvado Fonseca, *Uma Família de Fotógrafos – Carlos e Margarida Relvas*, Lisboa: Chiado Editora, 2016, assim como em Zília Osório de Castro e João Esteves (dir.), *Dicionário no Feminino (Séculos XIX-XX)*, Lisboa: Livros Horizonte, 2005, p. 559.

¹³¹ Registo de Baptismo de Margarida Augusta de Azevedo de Mascarenhas Relvas, Livro de Registos de Baptismos, Casamentos, Óbitos 1867, Paróquia de Santa Maria da Conceição, Gollegã, assento n.º 17, presente em anexo nesta dissertação, p. XXV.

pai em exposições universais por toda a Europa. Foi ainda uma das suas modelos predilectas, posando de variadíssimas formas para os retratos do pai. Autoproclamados *amateurs*, Margarida e o seu pai, operavam um estúdio comercial na sua residência, actualmente a Casa-Estúdio Carlos Relvas, na Golegã.

Carlos Augusto de Mascarenhas Relvas e Campos, natural da Golegã, nascido a treze de Novembro de 1838,¹³² e filho de um abastado negociante, tornou-se fidalgo após o casamento na adolescência com Margarida Amália Mendes de Azevedo e Vasconcelos (1838-1887). Não se sabe exactamente como foi iniciado na fotografia, mas segundo António Sena, terá sido pelas mãos de Wenceslau Cifka (1811-1883),¹³³ renomado fotógrafo oriundo da Boémia, que habitou em Portugal, na segunda metade de Oitocentos; a partir de 1863 começou a adquirir revistas e livros especializados na arte fotográfica.¹³⁴

Para além de ser o mais conhecido fotógrafo amador do século XIX, dentro e fora de fronteiras nacionais, Carlos Relvas destacou-se como cavaleiro tauromáquico e professor de fotografia. Supõe-se que tenha iniciado todos membros da sua família directa, na prática fotográfica, destacando-se, entre estes, a sua filha, Margarida. Carlos Relvas, faleceu a 23 de Janeiro de 1894, com septicemia, no seguimento de um aparatoso acidente, que o vitimou.¹³⁵ Encontra-se sepultado, juntamente com a primeira esposa, em jazigo particular na Golegã.¹³⁶

Embora questionemos o facto da sua primeira esposa, Margarida Amália, ter sido praticante da arte fotográfica, embora tivesse aprendido os princípios da fotografia, da sua segunda esposa Marianna, não foi encontrada qualquer evidência, que na duração do seu casamento (entre 1888 e 1894), tenha produzido obra própria. Nas exposições em que alegadamente participou, submeteu provas fotográficas, certamente com o aval do marido, que dez anos antes tinham sido atribuídas à sua enteada Margarida; utilizando para tal, como assinatura das fotografias, a forma abreviada do seu nome, M. R., coincidente com as iniciais de Margarida.

Para além de ensinar a sua família, Carlos Relvas, foi responsável pelo ensino da phototypia em Portugal, após adquirir os direitos de patente, transmitindo os conhecimentos deste método a vários fotógrafos, profissionais e amadores, maioritariamente após 1876, data na qual ficou concluído o seu segundo atelier fotográfico. Este estúdio, inicialmente exclusivamente dedicado à fotografia, foi concebido com as novidades tecnológicas e

¹³² António Pedro Vicente, *Carlos Relvas, Fotógrafo, 1838-1894 – Contribuição para a História da Fotografia em Portugal no Século XIX*, Lisboa: INCM, 1984, p. 17.

¹³³ António Sena, *História da Imagem Fotográfica em Portugal 1839-1997*, Porto: Porto Editora, 1998.

¹³⁴ Cátia Salvado Fonseca, *Uma Família de Fotógrafos – Carlos e Margarida Relvas*, Lisboa: Chiado Editora, 2016, p. 57.

¹³⁵ Notícia do óbito in *O Occidente*, n.º 544, 1 de Fevereiro de 1894, p. 26.

¹³⁶ Assento de Óbito de Carlos Relvas PT/ADSTR/PRQ/PGLG02/003/0034.

arquitecturais mais avançadas da época, não só a nível nacional como internacional, impressionando todos os fotógrafos que o visitavam; entre os quais, o fotógrafo inglês James Waterhouse, que numa visita ao estúdio de Carlos Relvas, em 1878, escreve este relato dos acontecimentos, na imprensa especializada da época:

“Na exposição de Paris de 1878 foram poucos os visitantes que não tiveram conhecimento da belíssima colecção de provas em prata e colótipos exibida na secção portuguesa pelo Senhor Carlos Relvas, da Gollegã, e da sua talentosa, Menina Margarida Relvas. (...) um estúdio mais pequeno, em ligação com a casa, é o domínio privado da Menina Relvas, que executa encantadores estudos de flores e outros temas de género.”¹³⁷

Este interessante trecho revela que Margarida teria direito e acesso, a um estúdio próprio, de dimensões a si adaptadas, e que desenvolvera o seu próprio estilo naturalista, dedicando-se sobretudo à produção de retratos de estúdio, captando amigos e conhecidos, assim como algumas naturezas mortas;¹³⁸ em concordância com a ideia da historiadora María de los Santos García Felguera, quando afirma que os grandes aficcionados, que não necessitavam da fotografias como meio de subsistência, apontaram, na década de 1860, as suas objectivas para o mundo privado: a casa, o jardim, a família, e os amigos.¹³⁹

Embora não houvessem questões sobre a qualidade estética, e de composição, presente na obra de Margarida, rumores questionavam a sua autoria, pensamento típico de uma sociedade retrógrada e misógina, que não considerava possível a excelência artística por parte de uma mulher. Como reitera Filipa Vicente:

“[um] aspecto deste fenómeno (...) das duplas de artistas pai-filha é o da persistência de rumores em relação à autoria da obra assinada pelo elemento feminino, como (...) Margarida Relvas, fotógrafa e filha do fotógrafo português oitocentista Carlos Relvas. A ideia persistente é a de que era o pai que fazia as fotografias e que apenas poria o nome dela para poder participar com mais imagens na exposições universais.”¹⁴⁰

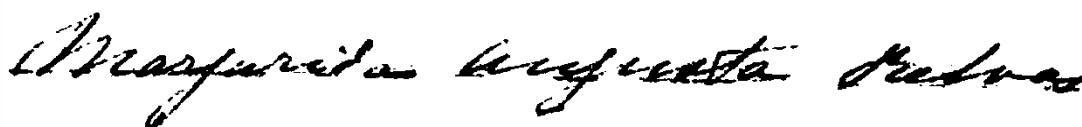


Fig. 33 Assinatura de Margarida Relvas Navarro em 1886¹⁴¹

¹³⁷ James Waterhouse, *The Year-Book of Photography and Photographic News Almanac for 1882*, Londres: Piper & Carter, 1881. Transcrição de José Pessoa e Sofia Torrado, “Carlos Relvas e a Casa da Fotografia” in *Carlos Relvas e a Casa da Fotografia*, Lisboa: MNAA, 2003, p. 21.

¹³⁸ CAB de Margarida Relvas Navarro presentes em anexo na p. XXVIII.

¹³⁹ María de los Santos García Felguera, “Expansión y Profesionalización” in *Historia General de la Fotografía*, Madrid: Ediciones Cátedra, 2007, p. 110.

¹⁴⁰ Filipa Lowndes Vicente, *A Arte sem História – Mulheres e Cultura Artística (séculos XVI-XX)*, Lisboa: Athena, 2012, p. 150 e 151.

¹⁴¹ Registo de Casamento, Livro de Registo de Casamentos 1886, Paróquia de Nossa Senhora da Conceição, Gollegã, PT/ADSTR/PRQ/PGLG02/002/0026.



Fig. 34 Margarida Relvas, *Matilde Deslandes*,
c.1880
atr.11,5 x 17 cm
cabinet
Colecção Futscher Pereira



Fig. 35 Margarida Relvas, *Casamento de José Relvas e Eugenia de Loureiro*, 1882
atr.11,5 x 17 cm
*cabinet (reprodução)*¹⁴²
Colecção Casa dos Patudos

Uma das imagens recolhidas, da autoria de Margarida Relvas, é este *cabinet*, representando a açoriana Matilde Rebello Borges de Castro (1854-1931), provavelmente pertencente ao círculo íntimo de amigas da família Relvas, uma vez que se encontra várias vezes retratada, quer por Margarida, quer por Carlos; o mesmo acontece com o seu marido, Venâncio Augusto Deslandes (1829-1909),¹⁴³ descendente de uma família de impressores franceses, estabelecida na capital no século XVII, foi administrador da Imprensa Nacional de Lisboa.¹⁴⁴ A outra imagem mostra-nos o irmão de Margarida, José Relvas (1858-1929), no dia do seu casamento com Eugenia de Loureiro (1865-1951), em 1882.

Foi membro de várias sociedades fotográficas, nomeadamente, da Sociedade Francesa de Photographia; da Sociedade Photographica de Viena; da Sociedade para o Progresso da Photographia de Berlim; e membro honorário da Academia de Bellas Artes de Lisboa; sendo ainda Oficial de Instrução Pública em França.

Conceituada pelos periódicos da época, assim como pelos seus pares, Margarida

¹⁴² Imagem presente na obra de José Raimundo Noras, *Fotobiografia José Relvas, 1858-1929*, Leiria: Imagens & Letras, 2010, p. 17.

¹⁴³ CAB de Venâncio Augusto Deslandes presente em anexo na p. XXVIII.

¹⁴⁴ Informação presente no *blog* de Vera Futscher, descendente de Deslandes.

ganhou vários prémios nacionais e internacionais, como refere António Pedro Vicente, *Margarida hoje completamente esquecida, marcou posição elevada como fotógrafa amadora tendo igualmente, sido premiada em vários certames internacionais*,¹⁴⁵ de facto, em Setembro de 1880, obteve um diploma de honra e uma medalha de *Vermeil* em Gand, na Bélgica; um diploma e uma medalha de prata, na Exposição da L'Union Central des Arts Décoratifs, de Paris, em 1882; e no ano seguinte recebeu, uma medalha de honra, na segunda Exposição de Fotografia Internacional de Bruxelas, onde participou com cerca de setenta provas fotográficas.

Entre 1884 e 1885, Margarida colaborou com o seu pai, entre outros fotógrafos, na recém-criada, *A Arte Photographica*,¹⁴⁶ uma revista mensal especializada em fotografia, sob direcção literária e artística de Leopoldo Cirne. Nos dois anos em que a publicação esteve circulação, a fotógrafa contribuiu com dois exemplares de sua autoria, respectivamente, no primeiro fascículo em Janeiro de 1884, com *Paisagem de Vidago* e em Julho do mesmo ano, com *Estudo de Paisagem*.



Fig. 36 Medalha da Exposição Internacional de Photographia no Porto, 1886 ¹⁴⁷

Participou com o seu pai, na *Exposição Internacional de Photographia*, no Palácio de Cristal no Porto a 4 de Abril de 1886, como visível nos seguintes excertos, do periódico *O Occidente*:

“É grande o numero de amadores, entre elles alguns muito distinctos, que se apresentam com specimens de primeira ordem, e á frente dos quaes se acham no logar de honra o sr. Carlos Relvas e sua ex.^{ma} filha. (...) Os dois lanços da parede da entrada do salão são occupados, o da esquerda pela Photographia União, e o da direita pelo sr. Carlos Relvas e pela sr. D. Margarida Relvas. (...)

¹⁴⁵ António Pedro Vicente, *op. cit.* p. 90.

¹⁴⁶ *A Arte Photographica: Revista Mensal dos Progressos da Photographia e Artes Correlativas* (1884-1885), pertencente ao estúdio *Photographia Moderna*, de Leopoldo Cirne, no Porto, contou com a colaboração de inúmeros fotógrafos, entre os quais, A. Ramos Pinto, Antero Araújo, Carlos Relvas, Constantino Pais, Eduardo Alves, Ildefonso Correia, James Searle, João S. Romão, Joaquim Bastos, Margarida Relvas Navarro, Nuno Salgueiro, e Rebelo Valente.

¹⁴⁷ Imagem presente na obra de Cármen Almeida, *op. cit.* p. 250, fig. 133.

Muito boas as impressões de chromotypia, de clichés da sr.^a D. Margarida Relvas e dos srs. Carlos Relvas.”¹⁴⁸

Em Junho do mesmo ano, a continuação do artigo de jornal, refere que ambos haviam sido premiados com uma medalha de ouro:

“Compete o primeiro lugar n’esta secção aos notaveis amadores o sr. Carlos Relvas e a sr. D. Margarida Relvas, dois verdadeiros artistas, dois nomes consagrados pelos respeitos e pela admiração de nacionaes e estranhos. (...) Da sr.^a D. Margarida Relvas, além de varias paisagens, monumentos e costumes, uns deliciosos retratos circulados por flores, o que lhes dá um aspecto tão delicado como distincto, phototypias, provas a carvão.”¹⁴⁹

A historiografia a si associada, assume, que a retirada inesperada da fotografia tenha ocorrido após o casamento, a 29 de Maio de 1886, na Igreja Matriz da Golegã, com o seu primo, o médico portuense, Alberto de Campos Navarro (1852-1911),¹⁵⁰ afirmando que após o enlace, Margarida tenha abandonado a prática fotográfica, por esta se tratar apenas de um passatempo, dedicando-se ao seu novo papel como esposa, e pouco tempo depois, como mãe.

Contudo, verifica-se ainda a presença de fotografias suas, em Março de 1887, na exposição de fotografia da Academia Portuguesa de Amadores Photographicos, da qual, Carlos Relvas como sócio, foi nomeado presidente de mérito, como mencionado no periódico *Pontos nos ii*:

“Nos trabalhos expostos alegrou-nos encontrar bastantes de verdadeiro merecimento e gosto artistico. Destacam-se entre elles as photographias trabalhadas por Carlos Relvas [e] D. Margarida Relvas (...) É uma associação á qual muito deverá por certo a arte photographica e os proprios photographos de profissão, cujos interesses não prejudica, visto como não executa trabalhos remunerados, sendo, pelo contrario, que virá a desenvolver entre nós o gosto pela photographia.”¹⁵¹

Fundada a 27 de Novembro de 1886, a Academia Portuguesa de Amadores Photographicos, tendo como principal objectivo o estudo e desenvolvimento da fotografia, teve a sua primeira, e única, exposição de trabalhos fotográficos dos sócios,¹⁵² a 17 de Março de 1887, na rua das Gáveas, 87, em Lisboa, acompanhada do lançamento de um boletim.¹⁵³

¹⁴⁸ in *O Occidente*, n.º 263, 11 de Abril de 1886, p. 86 e 87; e n.º 268, 1 de Junho de 1886, p. 123.

¹⁴⁹ in *O Occidente*, n.º 269, 11 de Junho de 1886, p. 134.

¹⁵⁰ Nasceu a 21 de Abril de 1852, e não em 1859, como geralmente referido. Assento de Baptismo de Alberto de Campos Navarro PT/ADPRT/PRQ/PPRT14/001/0043.

¹⁵¹ “A Exposição de Trabalhos de Photographos Amadores” in *Pontos nos ii*, n.º 98, 24 de Março de 1887, p. 96.

¹⁵² Nesta exposição terão ainda participado Alice Silveira e Luiza Lamarão, com alguns retratos. In *Boletim da Academia Portuguesa de Amadores Photographicos*, n.º 1, Abril de 1887. Não tivemos acesso ao boletim original, informação presente em António José de Brito Costa Barrocas, *Arte da Luz Dita, Revistas e Boletins*.

Em 1887, no espaço de meses, Margarida perdeu a sua mãe, vítima de cancro e experienciou a maternidade pela primeira vez, com apenas vinte anos, aquando o nascimento da sua filha, Margarida (1887-1950),¹⁵⁴ na cidade do Porto, em Setembro desse ano. Seguiram-se, num curto espaço de tempo, mais duas filhas, Maria Liberata (1889-1964) e Maria Clementina Relvas Navarro (1891-1961).¹⁵⁵

Existe a válida hipótese de que a sua saída precoce da actividade fotográfica, se ter devido a um desentendimento com o pai, Carlos Relvas, em 1888, quando este, um ano após a morte da primeira esposa, contraiu um novo matrimónio, com a jovem viúva Marianna Pinto Corrêa. Os filhos não viram de bom grado este segundo casamento, e de acordo com José Raimundo Noras, biógrafo de José Relvas, Margarida terá cortado relações com o pai.

Ao perder o seu grande companheiro da fotografia, assim como o acesso ao seu laboratório privado, no estúdio do pai, e vivendo, com a sua recém-criada família, na Quinta dos Pinheiros em Riachos, Torres Novas, Margarida ausentou-se por completo do meio. Na sua obra, Cátia Fonseca, sugere ainda uma interessante terceira hipótese, quando considera como possibilidade que a fotografia tenha sido para a fotógrafa, meramente um meio para a sua prática artística, especialmente a pintura a óleo, a que se dedica por completo nas décadas seguintes da sua vida.¹⁵⁶

Pouco se conhece, da vida pessoal ou artística da fotógrafa, no século XX. Cátia Fonseca menciona a sua saúde débil, e possível melancolia, e as longas temporadas passadas em estâncias termais. Margarida Relvas Navarro morreu em Riachos, em 1930,¹⁵⁷ vítima de uma síncope cardíaca.

Actualmente a sua obra fotográfica pertence a vários espólios públicos e privados nacionais, nomeadamente: Casa-Estúdio Carlos Relvas; Colecção Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça; Colecção da Fundação Casa de Mateus; Colecção de António Maria Ribeiro (presente no espólio da CM de Mafra); Colecção Futscher Pereira; Colecção James P. Edward Clode; Colecção Maria Luísa Abreu Madeira; Legado Veloso Salgado.¹⁵⁸

Teoria e Prática da Fotografia em Portugal 1880-1900. Dissertação de Mestrado em Teorias da Arte, FBAUL, Lisboa: UL, 2006, p. 165.

¹⁵³ António Sena, *op. cit.* p. 127.

¹⁵⁴ Cátia Fonseca refere na sua obra, que a data de óbito da primogénita era desconhecida; esta foi revelada no decorrer desta investigação como sendo 1950.06.29. Registo de Óbito de Margarida Relvas Navarro de Azevedo Albuquerque PT/TT/RC/CRCLSB3/003/00158.

¹⁵⁵ Segundo Pedro Costa Alemão, descendente de Margarida Relvas Navarro, Maria Clementina Relvas Navarro Couto dos Santos, também seria fotógrafa. Informação presente em Cátia Salvado Fonseca, *Uma Família de Fotógrafos – Carlos e Margarida Relvas*, Lisboa: Chiado Editora, 2016, p. 254.

¹⁵⁶ Cátia Salvado Fonseca, *op. cit.* p. 310.

¹⁵⁷ Não conseguimos, até ao momento, precisar a data exacta da sua morte.

¹⁵⁸ **Bibliografia consultada sobre Margarida Relvas Navarro:**

Eliza da Gloria Cabral de Albuquerque de Sacadura do Amaral nasceu em Soure, a oito de Abril de 1865, sendo baptizada dois meses depois, a dois de Junho.¹⁵⁹ Filha de Jose Duarte do Amaral, empregado público, e de Joaquina da Gloria de Albuquerque e Amaral, casou com o fotógrafo e pintor lisboeta Augusto Bobone, a 31 de Julho de 1886, na cidade do Porto. Foi mãe de quatro filhos, Corinthia (1887-1973), Octavio (1888-1958), Crizalia (1898-1976) e Christiano do Amaral Bobone (1902-1905).



Fig. 37 Assinatura de Eliza do Amaral Bobone em 1886 ¹⁶⁰

O *Photographo da Casa Real*, Augusto Bobone, nasceu na freguesia do Socorro em Lisboa, a 17 de Maio de 1851.¹⁶¹ Laureado no curso de Pintura da Academia de Bellas Artes de Lisboa, tornou-se aprendiz, *primeiro operador* e sucessor, do previamente mencionado, Alfred Fillon. Especializou-se em retratos de estúdio, na reprodução de objectos de arte, e mais tarde, no comércio de postais ilustrados. Membro honorário da *Academia de Sciencias e Artes Industriaes* de Bruxelas, participou em inúmeros certames ao longo da sua vida, dos quais se destacam as dez medalhas de ouro obtidas em Exposições Universais como a de Antuérpia (1885), Chicago (1893) e Paris (1900).

António Pedro Vicente, *Carlos Relvas, Fotógrafo, 1838-1894 – Contribuição para a História da Fotografia em Portugal no Século XIX*, Lisboa: INCM, 1984, p. 62, 63, 66 e 90.

António Sena, *História da Imagem Fotográfica em Portugal 1839-1997*, Porto: Porto Editora, 1998, p. 101, 115, 118, 125 e 126.

Cármén Dolores Avó Baião Ferreira de Almeida, *A Divulgação da Fotografia no Portugal Oitocentista – Protagonistas, Práticas e Redes de Circulação do Saber*. Tese de Doutoramento em História e Filosofia da Ciência, Universidade de Évora, Évora: UE, 2017, pp. 232-234, 239, 242 e 247.

Cátia Salvado Fonseca, *Uma Família de Fotógrafos – Carlos e Margarida Relvas*, Lisboa: Chiado Editora, 2016.

Emília Tavares e Margarida Medeiros, *Tesouros da Fotografia Portuguesa do Século XIX*, Lisboa: MNAC-MC, 2015.

Rita Magalhães Barros, “Mulheres Portuguesas Fotógrafas” in *Ersatz*, Jornal do Centro Português de Fotografia, n.º 3, Março de 2000, Porto: Centro Português de Fotografia, 2000, p. 26.

Teresa Mendes Flores, “Maria Pia Fecit / Feito por Maria Pia: Observada e Observadora. Algumas Reflexões sobre Questões de Género a partir do Caso da Rainha Maria Pia, Fotógrafa” in *Comunicação e Sociedade: Fotografia e Género*, vol. 32, Dezembro 2017, Braga: UM / CECS, 2017, p. 104 e 111.

Zília Osório de Castro e João Esteves (dir.), *Dicionário no Feminino (Séculos XIX-XX)*, Lisboa: Livros Horizonte, 2005, p. 559.

¹⁵⁹ Registo de Baptismo de Eliza da Gloria Cabral de Albuquerque de Sacadura do Amaral, Livro de Registo de Baptismos 1865, Paróquia de Soure, PT/AUC/PAR/SRE09/002/0016. Não se encontra em anexo nesta dissertação, pela data tardia em que foi encontrado.

¹⁶⁰ Registo de Casamento, Livro de Registos de Casamentos 1886, Paróquia de Santo Ildefonso, Porto, PT/ADPRT/PRQ/PPRT12/002/0062.

¹⁶¹ E não em 1852, como usualmente referido. Assento de Baptismo de Augusto Bobone PT/ADLSB/PRQ/PLSB53/001/B21.

Faleceu a 11 de Maio de 1910, em Lisboa.¹⁶² De acordo com a maior parte dos historiadores, após o óbito de Bobone, o seu filho Octavio, igualmente fotógrafo, sucedeu-lhe na propriedade do estúdio; no entanto, Eliza era a pessoa responsável pelo atelier na ausência do proprietário, podendo ter assumido a direcção da casa, com a viuvez, uma vez que ao longo do século XIX, não era incomum que as esposas, filhas ou irmãs de fotógrafos, herdassem um estúdio em funcionamento, após a morte deste.¹⁶³



Fig. 38 Eliza do Amaral Bobone, [*Corinthia do Amaral Bobone*]
in *Branco e Negro*, n.º 87
Dezembro de 1897, p. 129

Segundo o semanário ilustrado *Branco e Negro*, Eliza do Amaral Bobone começou a sua prática fotográfica em 1887, coincidentemente ou não, no ano em que nasceu a sua primeira filha, Corinthia. Este longo artigo, foi a única menção que encontramos, no decorrer deste estudo, comprovando a sua presença na fotografia. Ganhou vários prémios em exposições mundiais, como presente no seguinte excerto:

“Madame Elisa Bobone começou a praticar photographia em 1887, com seu marido, manifestando desde logo notaveis aptidões e raro gosto pela arte. Em

¹⁶² Notícia do óbito in *Ilustração Portuguesa*, n.º 222, Maio de 1910, p. 662; assento de óbito de Augusto Bobone PT/ADLSB/PRQ/PLSB15/003/O42.

¹⁶³ María de los Santos García Felguera, “Expansión y Profesionalización” in *Historia General de la Fotografía*, Madrid: Ediciones Cátedra, 2007, p. 71.

1889 concorreu com alguns trabalhos á exposição Universal de Paris, onde obteve a medalha de bronze, e mais tarde á exposição Universal de Antuerpia, onde alcançou igual distincção.(...) Hoje, o *Branco e Negro* publica apenas um estudo, simples amostra dos seus magnificos trabalhos, estudo que honra sobremaneira a illustre artista; é o retrato de sua estremecida filha Corinthia, que, pela perfeição, acabamento, nitidez e execução, rivalisa, com grande vantagem, com as melhores photographias de genero identico que do estrangeiro nos teem chegado ás mãos.”¹⁶⁴

Foi com a sua série fotográfica, *A Primeira Educação da Creança nos seus Diferentes Periodos*, que se distinguiu, obtendo reconhecimento em concursos internacionais, foi premiada com uma medalha de prata, na Exposição Internacional de Bellas Artes e Photographia de Milão em 1894, e duas medalhas de ouro, na Exposição Concurso Internacional de Bruxelas, no mesmo ano, e na Exposição Internacional do Cairo em 1895. Eliza do Amaral Bobone, faleceu aos oitenta e nove anos, a seis de Dezembro de 1954, com arterioesclerose, na sua residência na Rua Castilho, n.º 28, 3.º D.¹⁰ em Lisboa.¹⁶⁵

A conhecida pintora, Maria Aurélia Martins de Souza, nasceu a treze de Junho de 1866, em Valparaíso, no Chile, filha de Antonio Martins de Souza (1821-1875), um negociante abastado, e de Olinda Peres de Souza (c.1840-19?), proprietária. Em 1869, regressou ao Porto e mudou-se com a sua numerosa família, para a recém-adquirida Quinta da China. Ficou orfã de pai, quando Antonio faleceu seis anos depois, na véspera do seu nono aniversário.¹⁶⁶

Aurélia sempre se considerou chilena, embora nunca tenha regressado ao Chile e tenha saído do seu país natal aos três anos; certamente esta sua recorrente afirmação passaria sobretudo por um estado de espírito, uma curiosidade que conferia à sua tímida personalidade algum encanto exótico.

Teve uma educação artística plena, iniciando aulas particulares de pintura, ainda na adolescência, e inscrevendo-se, mais tarde, em Desenho Histórico, em 1893, na Academia Portuense de Bellas Artes, e posteriormente em Pintura Histórica, curso que não conclui, partindo para a Académie Julian, em Paris.

Aurélia nunca casou, permanecendo solteira, residiu quase toda a vida na Quinta da China, no Porto, onde partilhou a casa, a vida e a arte com a sua irmã, a artista, Sophia Martins de Souza (1870-1960), embora cada uma tivesse o seu próprio espaço pessoal, que incluíam o atelier e câmara escura de Aurélia. Como meio de subsistência principal, Aurélia

¹⁶⁴ “Phases da Vida e Educação das Creanças” in *Branco e Negro*, n.º 87, 28 de Novembro de 1897, p. 129.

¹⁶⁵ Registo de Óbito de Eliza da Gloria Cabral de Albuquerque de Sacadura do Amaral Bobone, 7.ª Conservatória do Registo Civil de Lisboa, Livro de Óbitos n.º 59, caixa 1420, PT/ADLSB/PRQ/CRCLSB7/003/00084. Não se encontra em anexo, pela data tardia em que foi encontrado.

¹⁶⁶ Assento de Óbito de Antonio Martins de Souza PT/ADPRT/PRQ/PPRT02/003/0108.

pintou quadros com a temática floral, visto haver um mercado artístico para tal, e deu aulas de pintura a meninas.

No final de Oitocentos muitos pintores usavam a fotografia como meio para a pintura, e Aurélia não foi exceção, mas o seu gosto pela arte fotográfica excedeu o papel, meramente, secundário, em relação à pintura. Maria João Lello Ortigão de Oliveira foi a primeira autora a atribuir o papel de Aurélia enquanto fotógrafa, uma vez que a pintora usou o meio fotográfico, sobretudo sob a forma de auto-retratos, para a composição das suas obras pictóricas. Segundo a autora, Aurélia produziu três formas de fotografia, as que serviam de apoio à pintura, substituindo esquiços, e, por vezes, eliminando a necessidade de um modelo real, uma vez que se utilizava a si própria como personagem; as que tinham a função documental de registo imagético da sua obra artística; e as que produzia por gosto e prazer estético, particularmente integradas na corrente pictorialista,¹⁶⁷ compostas por retratos, paisagens, e o espaço privado do lar. Como afirma Filipa Lowndes Vicente:

“experimentou a fotografia como uma prática artística. Ao ar livre, no campo, no jardim, no espaço doméstico ou urbanizado, procurou obter imagens fotográficas que sublinhassem a beleza do objeto representado. Prestando uma especial atenção à composição, à estética e à tonalidade, esta maneira de fotografar aproximava-se da pintura.”¹⁶⁸

O melhor exemplo das suas *fotografias preparatórias*,¹⁶⁹ será o seu *Santo António*, um retrato de si própria metamorfoseada de figura religiosa, cujos limites de género parecem ser desafiados, na ambiguidade da figura que visualmente produz. A outra figura que vemos encenada poderá tratar-se de um estudo preparatório para um quadro sobre Maria Madalena, cuja versão em pintura, que saibamos, nunca chegou a existir.

“Foi graças à fotografia que a pintora pode dispensar um modelo e usar a sua própria representação. A artista como musa de si própria, num processo em que a fotografia (...) é o esboço da tela a óleo.”¹⁷⁰

¹⁶⁷ Maria João Lello Ortigão de Oliveira, *Aurélia de Sousa em Contexto: a Cultura Artística no Fim de Século*, Lisboa: INCM, 2006, p. 531.

¹⁶⁸ Filipa Lowndes Vicente, “Fotografia: Prática, Objeto e Pesquisa” in *Aurélia de Sousa – Mulher Artista (1866-1922)*, Lisboa: Tinta-da-China, 2016, p. 150.

¹⁶⁹ Maria Raquel Nunes de Almeida e Casal Pelayo, “Aurélia de Souza: Pelo Brilho da Penumbra” in *Revista Gama, Estudos Artísticos*, Vol. 5, n.º 9 (Janeiro-Junho 2017), Lisboa: FBAUL, 2017, p. 78.

¹⁷⁰ Filipa Lowndes Vicente, “A Fotografia como Esboço” in *Aurélia de Sousa – Mulher Artista (1866-1922)*, Lisboa: Tinta-da-China, 2016, p. 182.

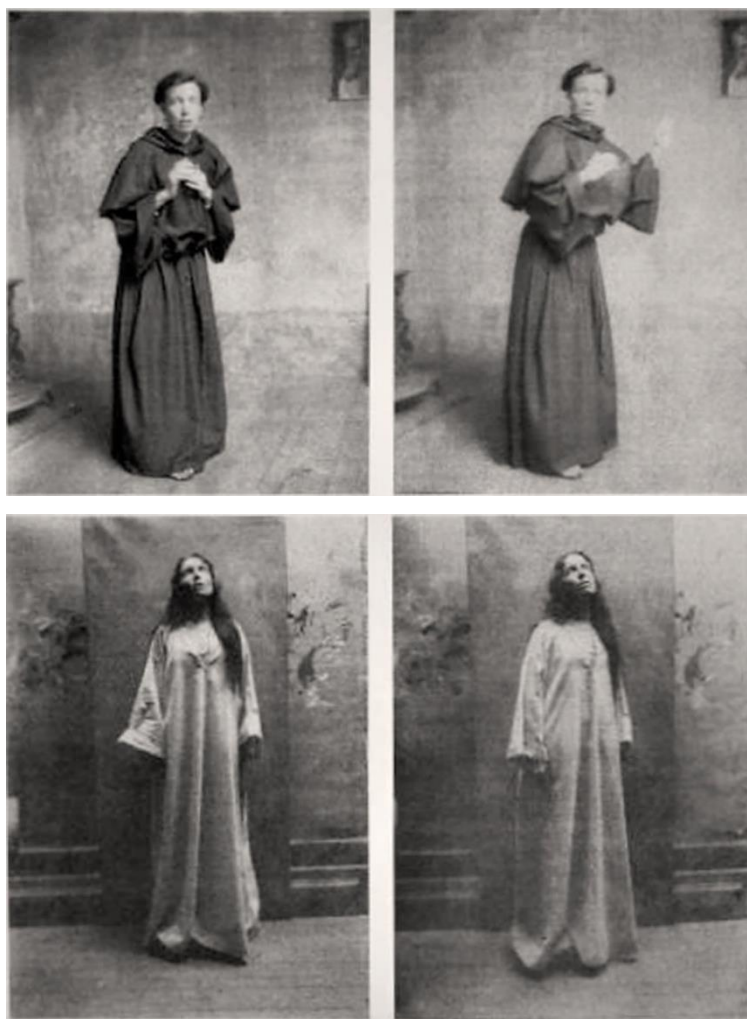


Fig. 39 Aurélia de Souza, *sem título*, s.d.
Colecção Privada¹⁷¹

Partilhou uma amizade com o fotógrafo, Aurélio da Paz dos Reis, seu vizinho, que a retratou cerca de 1897, junto ao seu afamado *Auto-retrato do Laço*, mas não sabemos se foi ele quem a introduziu na fotografia.

Aurélia de Souza faleceu no Porto a 26 de Maio de 1922.¹⁷² Sophia Martins de Souza, que desconhecemos que tenha partilhado o interesse fotográfico da sua irmã mais velha, uma possibilidade que nos parece bastante válida, deixou de pintar quando a irmã morreu aos

¹⁷¹ Não tivemos acesso às fotografias originais. Imagens presentes em Maria João Lello Ortigão de Oliveira, *Aurélia de Sousa em Contexto: a Cultura Artística no Fim de Século*, Lisboa: INCM, 2006, p. 438.

¹⁷² **Bibliografia consultada sobre Aurélia de Souza:**

António José de Brito Costa Barrocas, *Sais de Sangue. O Corpo Fotografado: Teoria e Prática da Fotografia em Portugal (1839-1930)*. Tese de Doutoramento em Ciências da Arte, FBAUL, Lisboa: UL, 2014, p. 33, 34, 224, 448, 449, 468 e 480.

António Sena, *História da Imagem Fotográfica em Portugal 1839-1997*, Porto: Porto Editora, 1998, p. 217.

Filipa Lowndes Vicente (coord.), *Aurélia de Sousa – Mulher Artista (1866-1922)*, Lisboa: Tinta-da-China, 2016.

Filipa Lowndes Vicente, *A Arte sem História – Mulheres e Cultura Artística (séculos XVI-XX)*, Lisboa: Athena, 2012, p. 143, 174, 208, 209, 212, 213, 220, 225 e 248.

cinquenta e cinco anos. O espólio artístico de ambas encontra-se em colecções privadas a nível nacional, mas destacamos a sua presença do espólio fotográfico do acervo da Casa Museu Marta Ortigão Sampaio.

Maria da Conceição de Lemos Pereira de Lacerda Sant'Iago, nasceu em Condeixa-a-Nova, a onze de Fevereiro de 1863, filha de Francisco de Lemos Ramalho Pereira de Azeredo Coutinho (1812-1895), o primeiro conde daquela localidade, e Amelia da Madre de Deus Sant'Iago (1841-1897).¹⁷³

Casou no Porto, a 21 de Fevereiro de 1884, com o conhecido conselheiro, e jornalista, Luiz Cipriano Coelho de Magalhães (1859-1935),¹⁷⁴ e deste matrimónio nasceram quatro filhos, Maria Amelia (1885-1950), Joanna Inez (1888-1972), Jose Estevão (1893-1922) e Maria Jose de Lemos Coelho de Magalhães (1898-1989).

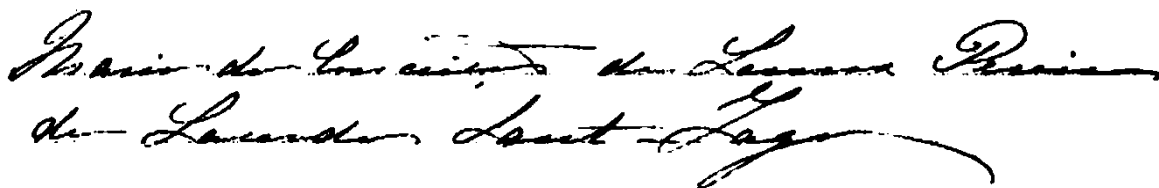
A handwritten signature in dark ink, written in a cursive script. The text of the signature is 'Maria da Conceição de Lemos Pereira de Lacerda Sant'Iago'.

Fig. 40 Assinatura de Maria da Conceição Lemos Magalhães em 1884 ¹⁷⁵

Maria da Conceição, igualmente referida por Madame Magalhães Moreira ou Madame Luiz de Magalhães, teve um período de produção fotográfica, aproximadamente, entre 1905 e 1918. Seguindo a tradição do movimento *Linked Ring*, na Inglaterra, interessava-se especialmente pelos valores estéticos e artísticos da fotografia, como refere Emília Tavares:

“uma estética ligada ao pictorialismo Novecentista, de influência inglesa através do exemplo do *Linked Ring*, e que pugnava por uma estética fotográfica dos valores naturais, privilegiando o paisagismo e as técnicas

Filipe André Cordeiro de Figueiredo, *Nacionalismo e Pictorialismo na Fotografia Portuguesa na 1.ª Metade do Século XX – o Caso Exemplar de Domingos Alvão*. Dissertação de Mestrado em História da Arte, FCSH/UNL, Lisboa: UNL, 2000, p. 41.

Maria João Lello Ortigão de Oliveira, *Aurélia de Sousa em Contexto: a Cultura Artística no Fim de Século*, Lisboa: INCM, 2006.

Maria Raquel Nunes de Almeida e Casal Pelayo, “Aurélia de Souza: Pelo Brilho da Penumbra” in *Revista Gama, Estudos Artísticos*, Vol. 5, n.º 9 (Janeiro-Junho 2017), Lisboa: FBAUL, 2017, pp. 71-81.

Raquel Henriques da Silva, *Aurélia de Souza*, Lisboa: Edições Inapa, 1992.

Zília Osório de Castro e João Esteves (dir.), *Dicionário no Feminino (Séculos XIX-XX)*, Lisboa: Livros Horizonte, 2005, pp. 152-153.

¹⁷³ Registo de Baptismo de Maria da Conceição de Lemos Pereira de Lacerda Sant'Iago, Livro de Registos de Baptismos 1861-1863, Paróquia de Condeixa-a-Nova, assento n.º 6, presente em anexo nesta dissertação, p. XXI.

¹⁷⁴ Filho do político Jose Estevão Coelho de Magalhães (1809-1862).

¹⁷⁵ Registo de Casamento, Livro de Registos de Casamento 1884, Paróquia de Cedofeita, Porto, PT/ADPRT/PRQ/PPRT04/002/0101.

fotográficas, como o bromóleo, cujo resultado formal incidia sobre os *flous*, os altos contrastes entre luz e sombra, e uma evidente exploração sensível da natureza.”¹⁷⁶

Ganhou reconhecimento internacional através da publicação de imagens fotográficas da sua autoria, em diversos periódicos nacionais e estrangeiros, inclusive no jornal britânico, *The Studio*, com a sua obra, de 1908, *Efeito de Nuvens*. No ano seguinte, a sua fotografia *Barca de Passagem*, foi publicada no n.º 109 do *Boletim Photographico*; no mesmo ano participou na *Exposição Internacional de Photographia de Dresden*,¹⁷⁷ e na *Exposição Portuguesa de Photographia Moderna de Amadores*. Segundo esta descrição de Salvador Brum do Canto (1885-1918), aquando a sua visita ao salão da *Ilustração Portuguesa*, comprova-se a popularidade de Maria da Conceição:

“Vi com muito prazer os trabalhos da emerita artista Ex.^a Senhora D. Maria da Conceição de Lemos Magalhães, entre os quaes destacarei «Lar transmontano»; «Praia do Pampelido»; «Na eira»; «A Lareira»; «Egreja de Leça do Bailio». Estas duas ultimas teriam ganho não pouco em perspectiva aerea com ampliação a maior formato.”¹⁷⁸

A 19 de Maio de 1910 participa na *Exposição de Photographia Artistica*, realizada no salão de exposições da revista *Ilustração Portuguesa*, sendo membro do grupo promotor, numa iniciativa composta por sócios da Sociedade Portuguesa de Photographia.¹⁷⁹

A Sociedade Portuguesa de Photographia, com sede em Lisboa, foi fundada em 1907 pelos fotógrafos, Julio Worm (1874-1958), Arnaldo da Fonseca (1868-c.1940) e o bacteriologista açoriano, Annibal de Bettencourt (1868-1930),¹⁸⁰ tendo como um dos principais objectivos a defesa da fotografia pictorialista, foi dissolvida em 1914, com o

¹⁷⁶ Emília Tavares, “Hibridismo e Superação: a Fotografia e o Modernismo Português” in *Arte Portuguesa do Século XX (1910-1960)*, Lisboa: Leya, 2012, p. 128.

¹⁷⁷ Affonso Lopes Vieira, no seu artigo “Photographia Moderna”, presente na *Ilustração Portuguesa*, n.º 199, 13 de Dezembro de 1909, p. 759, menciona em nota de rodapé, a seguinte informação: *devemos destacar madame Luiz de Magalhães, amadora notabilissima, de cuja obra foram expostas algumas provas na exposição de este anno em Dresde.*

¹⁷⁸ Salvador Brum do Canto, “Exposição Portuguesa de Photographia Moderna de Amadores (Pictorial Photography)” in *Echo Photographico*, n.º 39, [Agosto] de 1909, p. 63.

¹⁷⁹ *O jury, composto pelos srs. dr. José de Figueiredo, distincto critico d’arte, Luciano Freire, o illustre pintor e secretario da Academia de Bellas Artes, Raul Lino, o architecto cultor de belleza, pela Liga da Educação Esthetica, João Coutinho, habilissimo photographo, e Arthur Barreto, um apreciado photographo amator, pela Sociedade Portuguesa de Photographia, fez uma attenta selecção nas provas apresentadas tendo todos os trabalhos qualidades apreciaveis.* In “A Exposição de Photographia Artistica no Salão da Ilustração Portuguesa” in *Ilustração Portuguesa*, n.º 222, 23 de Maio de 1910, p. 658.

¹⁸⁰ Os estatutos da Sociedade Portuguesa de Photographia consistiriam numa reunião voluntária de todos os individuos portugueses ou amigos de Portugal, que se interessem ou queiram interessar-se pela photographia em todas as suas manifestações e tem fins de arte, fins de Sciencia e fins de Documentação provendo com tais intuitos reuniões de carácter photographico, conferências, sessões de projecção, trabalhos prácticos, experiências, lições, exposições, e concursos, organização de uma Biblioteca e arquivos photographicos, a

advento da Primeira Guerra Mundial. Inúmeras vantagens eram oferecidas aos seus sócios, conforme se pode constatar das seguintes informações fornecidas por Julio Worm à revista *Plano Focal*, em 1953, *o uso das câmaras escuras da Sociedade (...); salas de leitura e de jogos, sessões de estudo e de projecção, excursões e a organização de um concurso de fotografia*.¹⁸¹ O fotógrafo menciona ainda que uma das actividades desta associação teria sido a participação dos seus membros na Exposição Internacional de Dresden em 1909, na qual, como mencionámos, Maria da Conceição esteve presente. Desconhecemos se foi membro desta sociedade, mas a verdade é que todas as exposições colectivas em que participou, foi na companhia de alguns dos seus sócios mais relevantes.

Por determinar permanece como se terá inicialmente interessado pela fotografia, não existindo provas de um envolvimento directo com esta arte. Uma possível explicação seriam os constantes eventos culturais e artísticos na sua casa, a setecentista Quinta do Mosteiro,¹⁸² em Moreira da Maia, frequentada pelos escritores e pintores mais influentes da época; ou a ligação próxima do seu marido com a Família Real Portuguesa, da qual vários membros, homens e mulheres estavam envolvidos na fotografia. Maria da Conceição Lemos Magalhães partiu com a sua família, juntamente com a Família Real, para o exílio, em Londres, após o advento do cinco de Outubro de 1910. Pouco se conhece da fotógrafa, a partir do momento em que regressa a Portugal, no início de 1914, após a amnistia do esposo, o Conselheiro Coelho de Magalhães.

Como monárquica, ainda que não tivesse qualquer interesse político,¹⁸³ Maria da Conceição foi presidente, da delegação do Porto, da Assistência das Portuguesas às Vítimas da Guerra, uma associação feminina ligada à aristocracia monárquica, criada em 1916, pelas Condessas, Maria Amelia de Carvalho Burnay (1848-1924) e Maria Josepha de Mello (1863-1941), com o objectivo de prestar auxílio aos militares portugueses, sobretudo na sua vertente clínica, e o respectivo apoio às famílias dos soldados.¹⁸⁴ A fotógrafa foi, ela própria, mãe de um militar, uma vez que o seu filho, Jose Estevão, terá participado na Primeira Guerra Mundial, e que embora não tenha morrido em combate, terá falecido vítima de ferimentos bélicos, em 1922. A imagem, que a fotógrafa captou, antes da partida deste para a guerra, cerca 1917, é a última observada de sua autoria.

publicação de um Boletim, excursões e manterá com os poderes constituídos, com sociedades congêneres ou outras entidades, as relações precisas para o conseguimento de quaesquer progressos photographicos. In “Entrevista com Julio Worm” in *Plano Focal*, n.º 3, Abril de 1953, p. 13 e 39.

¹⁸¹ “Um Clube de Amadores em 1900” in *Plano Focal*, n.º 2, Março de 1953, p. 13.

¹⁸² Adquirida pela sogra, Rita de Moura Miranda Magalhães (1822-1904), em 1874.

¹⁸³ Segundo Sandra Leandro, a fotógrafa *detestava a política, por ser causa frequente da ausência do cônjuge*. In João Esteves e Zília Osório de Castro (dir.), *Feminae. Dicionário Contemporâneo*, Lisboa: CIG, 2013, p. 552.

¹⁸⁴ João Esteves e Zília Osório de Castro (dir.), *op. cit.* p. 108.



Fig. 41 Maria da Conceição Lemos Magalhães
[Jose Estevão e amigo, Setúbal], c.1917
Colecção Privada¹⁸⁵

Uma interessante curiosidade relativa à sua pessoa, é o facto de ter doado ao Museu do Chiado – Museu Nacional de Arte Contemporânea, em 1945, aquele que provavelmente será, o retrato mais famoso do escritor açoriano, Anthero de Quental (1842-1891), pintado pelo genial Columbano Bordallo Pinheiro (1857-1929), em 1889.¹⁸⁶

Maria da Conceição Lemos Magalhães faleceu a quinze de Novembro de 1949, de causas que não ainda conseguimos determinar, uma vez que o seu registo de óbito não foi localizado.¹⁸⁷ O seu espólio fotográfico está presente na Colecção Fotográfica da Família Mascarenhas Gaivão, na Colecção da Fundação Casa de Mateus e na colecção privada de Rita van Zeller, sua bisneta.¹⁸⁸

¹⁸⁵ Informação e fotografia presentes no *blog* www.portugal1914.org/portal/pt/memorias/historias/item/6669-a-dedicacao-do-alferes-do-c-a-p-jose-estevao-coelho-de-magalhaes.

¹⁸⁶ De acordo com o *website* do museu, o quadro foi *oferecido pelo autor ao retratado, que o ofereceu a Oliveira Martins. Este escritor legou-o em testamento a Luís de Magalhães. Doado pela viúva, Maria da Conceição Lemos Magalhães, ao MNAC, em 1945.* In www.museuartecontemporanea.gov.pt/ArtistPieces/view/28/artist.

¹⁸⁷ Embora actualmente o seu nome não seja facilmente reconhecível, muito menos em ligação à fotografia, Maria da Conceição foi homenageada com uma rua em Moreira da Maia, próximo da quinta onde vivera; existe, assim, a *Rua de Dona Maria da Conceição de Lemos Magalhães* a cerca de quinhentos metros do topónimo, *Rua Conselheiro Luís de Magalhães*.

¹⁸⁸ **Bibliografia consultada sobre Maria da Conceição Lemos Magalhães:**

António José de Brito Costa Barrocas, *Sais de Sangue. O Corpo Fotografado: Teoria e Prática da Fotografia em Portugal (1839-1930)*. Tese de Doutoramento em Ciências da Arte, FBAUL, Lisboa: UL, 2014, p. 379 e 525.

3.1 A Família Real e a Fotografia

Vários membros da Família Real Portuguesa, não obstante o género, praticavam fotografia no final de Oitocentos, destacamos, nesta dissertação, o papel das rainhas D. Maria Pia e D. Amelia, enquanto fotógrafas.

Maria Pia di Savoia nasceu em Turim, na Itália, a 16 de Outubro de 1847, membro da aristocracia, sendo filha do futuro rei, Vittorio Emanuele di Savoia-Carignano (1820-1878) e de Adelheid da Áustria (1822-1855). Casou por procuração, a 27 de Setembro de 1862, com o rei português, D. Luiz I (1838-1889), ainda não completara quinze anos de idade; três dias depois deu-se a cerimónia da ratificação do casamento, na Igreja de São Domingos, em Lisboa; sendo Rainha Consorte do Reino de Portugal entre 1862 e 1889. Este matrimónio deu origem a dois filhos, D. Carlos I (1863-1908) e D. Afonso de Bragança (1865-1920).

Desde tenra idade fora apresentada às artes, sendo uma dedicada e talentosa aquarelista. Com o seu casamento este gosto artístico aumentou, dada a forte ligação da Família de Bragança à cultura e às artes visuais. Fotografou e foi inúmeras vezes retratada pelos fotógrafos, nacionais e internacionais, mais conceituados da época, revelando especial interesse pela fotografia, como aliás acontecia com os restantes membros da sua família directa. D. Luiz teve aulas de fotografia em 1874 com o fotógrafo Oliveira,¹⁸⁹ provavelmente J. de Oliveira, da *Photographia Central* em Lisboa, mas não sabemos se D. Maria Pia também as frequentou, existindo inclusive um laboratório fotográfico no Palácio da Ajuda.

D. Maria Pia documentou vários aspectos da vida Real, sobretudo através dos inúmeros retratos que executou da sua família e da corte, assim como viagens, paisagens e locais, tendo produzido, pelo menos, trezentos espécimes fotográficos, alguns assinando MPF (*Maria Pia Fecit*). De acordo com a datação nas fotografias da rainha presentes no PNA, a

António Sena, *História da Imagem Fotográfica em Portugal 1839-1997*, Porto: Porto Editora, 1998, p. 194, 201, 206, 207, 216 e 217.

Cátia Salvado Fonseca, *Uma Família de Fotógrafos – Carlos e Margarida Relvas*, Lisboa: Chiado Editora, 2016, pp. 244-246.

Filipe André Cordeiro de Figueiredo, *Nacionalismo e Pictorialismo na Fotografia Portuguesa na 1.ª Metade do Século XX – o Caso Exemplar de Domingos Alvão*. Dissertação de Mestrado em História da Arte, FCSH/UNL, Lisboa: UNL, 2000, p. 41, 45, 47, pp. 99-102, 118 e 159.

João Esteves e Zília Osório de Castro (dir.), *Feminae. Dicionário Contemporâneo*, Lisboa: CIG, 2013, pp. 551-552.

Rita Magalhães Barros, “Mulheres Portuguesas Fotógrafas” in *Ersatz*, Jornal do Centro Português de Fotografia, n.º 3, Março de 2000, Porto: Centro Português de Fotografia, 2000, p. 26.

Teresa Mendes Flores, “Maria Pia Fecit / Feito por Maria Pia: Observada e Observadora. Algumas Reflexões sobre Questões de Género a partir do Caso da Rainha Maria Pia, Fotógrafa” in *Comunicação e Sociedade: Fotografia e Género*, vol. 32, Dezembro 2017, Braga: UM / CECS, 2017, pp. 104-105.

¹⁸⁹ Maria do Rosário Jardim, “Photographies de S. M. a Rainha D. Maria Pia” in *Um Olhar Real – Obra Artística da Rainha D. Maria Pia. Desenho, Aquarela e Fotografia*, Lisboa: PNA / INCM, 2016, p. 170.

sua produção fotográfica terá sido entre 1892 e 1907, quando já era viúva; gostava particularmente de fotografar o Paço de Sintra e o *Chalet* do Estoril, onde residiu nos seus últimos anos em Portugal. Segundo Maria do Rosário Jardim:

“A fotografia parece ter sido uma experiência independente e não é usada como base para representações pictóricas. O inverso, contudo, parece verificar-se. Temas frequentes nos exercícios de desenho podem ter inspirado posteriores experiências na fotografia. (...) A Rainha regressa aos mesmos lugares, monumentos e paisagens já representados por si para repetir novas experiências de observação com a câmara fotográfica.”¹⁹⁰



Fig. 42 Rainha D. Maria Pia, *Piquenique na Praia do Guincho*, 1898
14,9 x 20,2 cm
Colecção Palácio Nacional da Ajuda

Na sequência do Regicídio de 1908, com o profundo desgosto que sofreu, começou a dar sinais de demência mental, mantendo-se praticamente retirada do público e quase sempre acompanhada do filho, D. Afonso de Bragança, Duque do Porto. Com a implantação da República, em 5 de Outubro de 1910, D. Maria Pia e a sua família partiram para o exílio, da Praia dos Pescadores, na Ericeira rumo a Gibraltar, de onde esta partiu, com o seu filho mais novo, para o seu Piemonte natal.

Faleceu em Nichelino, a cinco de Julho de 1911, aos 63 anos, no Castelo de Stupinigi, sendo sepultada no Panteão Real dos Saboias, na Basílica de Superga, em Turim. O seu

¹⁹⁰ Maria do Rosário Jardim, “Photographias de S. M. a Rainha D. Maria Pia” in *Um Olhar Real – Obra Artística da Rainha D. Maria Pia. Desenho, Aquarela e Fotografia*, Lisboa: PNA / INCM, 2016, p. 168.

espólio fotográfico pertence sobretudo às colecções do Palácio Nacional da Ajuda e da Fundação Casa de Bragança.¹⁹¹



Fig. 43 *Atelier Fillon, Rainha D. Amelia, c.1886*
13,3 x 21,5 cm
cabinet
Colecção Palácio Nacional da Ajuda



Fig. 44 *José Pinto dos Santos, D. Amelia e D. Carlos, com Câmaras, c.1902*
Colecção Museu-Biblioteca da Casa de Bragança

Nora de D. Maria Pia, Marie Amélie Louise Hélène d'Orléans, filha de Louis-Philippe Albert d'Orléans (1838-1894) e de María Isabel de Orléans y Borbón (1848-1919), nasceu a 28 de Setembro de 1865, aquando o exílio dos pais em Twickenham, Inglaterra, regressando com a família a França, quando tinha seis anos.

Casou com o futuro rei D. Carlos I (1863-1908), amante das artes, pintor e fotógrafo amador, a 22 de Maio de 1886, na Igreja de São Domingos, em Lisboa, uma cerimónia que

¹⁹¹ **Bibliografia consultada sobre D. Maria Pia:**

Emília Tavares e Margarida Medeiros, *Tesouros da Fotografia Portuguesa do Século XIX*, Lisboa: MNAC-MC, 2015.

João Esteves e Zília Osório de Castro (dir.), *Feminae. Dicionário Contemporâneo*, Lisboa: CIG, 2013, pp. 695-698.

Maria do Carmo Rebello Andrade, *Maria Pia de Sabóia – Fotobiografia*, Lisboa: IMC-PNA, 2011.

Maria do Rosário Jardim, "Photographias de S. M. a Rainha D. Maria Pia" in *Um Olhar Real – Obra Artística da Rainha D. Maria Pia. Desenho, Aquarela e Fotografia*, Lisboa: PNA / INCM, 2016, pp. 166-181.

Teresa Mendes Flores, "Maria Pia Fecit / Feito por Maria Pia: Observada e Observadora. Algumas Reflexões sobre Questões de Género a partir do Caso da Rainha Maria Pia, Fotógrafa" in *Comunicação e Sociedade: Fotografia e Género*, vol. 32, Dezembro 2017, Braga: CECS, 2017, pp. 101-122.

foi acompanhada com entusiasmo por grande parte da população lisboeta. Deu à luz três filhos, D. Luiz Filipe de Bragança (1887-1908), D. Maria Anna de Bragança (1887-1887), e D. Manuel II (1889-1932) e foi Rainha Consorte do Reino de Portugal entre 1889 e 1908.

Terá começado a sua prática fotográfica após o seu matrimónio com D. Carlos I, que se tornara Membro de Honra da Sociedade Francesa de Fotografia, em 1891, sob proposta do fotógrafo, José Julio Rodrigues (1843-1893).

A Colecção de Fotografia do Museu-Biblioteca da Casa de Bragança reúne 46 álbuns fotográficos, organizados pela Rainha D. Amelia, concebidos, principalmente, entre 1893 e 1908, estes contêm algumas fotografias tiradas por si, mas sobretudo pelos membros do seu círculo familiar mais imediato. Uma interessante informação, por parte de Paulo Leme, indica que algumas das suas parentes directas, como o caso da sua mãe e irmã, alguns fotógrafos profissionais de relevo, assim como membros de outras famílias reais europeias, também tinham exemplares fotográficos nos seus álbuns; num total de trinta e um fotógrafos presentes nos álbuns, sete (incluindo a própria) seriam mulheres.¹⁹²

Nos álbuns destaca-se a exímia organização e detalhe de D. Amelia, que metodicamente atribuiu a autoria dos fotógrafos, assim como a correcta legenda e datação das imagens, como reitera Luís Pavão:

“Em todos estes álbuns é de salientar a notável preocupação e cuidado de D. Amélia em registar, tanto quanto possível, o nome do fotógrafo de cada fotografia. Preocupação pouco comum nesta época, quando a tendência era atribuir a autoria da fotografia à câmara fotográfica, relegando o papel do fotógrafo para segundo plano.”¹⁹³

Sendo raras as imagens com autoria atribuída a D. Amelia, *a evidência de que a rainha fotografava são as próprias fotografias, em que surge com a sua câmara, no próprio acto de fotografar.*¹⁹⁴

Partiu para o exílio, juntamente com a sua família, no iate *Amelia IV*, rumo à Inglaterra, após uma paragem de alguns dias em Gibraltar, acompanhada pelo filho mais novo. No exílio viveu de forma simples e pouco ostensiva, proseguindo com a sua acção filantrópica, na Inglaterra, voluntariando-se como enfermeira num hospital durante a I Guerra

¹⁹² Para além das fotografias referidas acima, são ainda mencionadas, Isabel Theresa de Jesus e Mello Lencastre (1885-1970), e Jeanne Louise Marie de Polignac (1861-1919), Condessa de Oilliamson, com fotografias produzidas em 1903. Com imagens datadas de 1905 e 1906, surge Maria Germana de Castro Pereira (1860-1954), Condessa de Seisal e Dama Camarista da Rainha D. Amelia. Paulo Leme, “Reais Retratos. Atribuições Autorais no Acervo Fotográfico da Rainha D. Amélia de Portugal” in *Tirée par... a Rainha D. Amélia e a Fotografia*, Lisboa: Documenta / Fundação Casa de Bragança, 2016, pp. 133-134.

¹⁹³ Luís Pavão, “Tirée Par... A Rainha e a Fotografia” in *Tirée par... a Rainha D. Amélia e a Fotografia*, Lisboa: Documenta / Fundação Casa de Bragança, 2016, p. 118.

¹⁹⁴ Luís Pavão, *op. cit.* p. 120.

Mundial, e mais tarde em França, continuando a demonstrar o seu antigo interesse cultural e artístico, como refere José Alberto Ribeiro:

“A par da sua faceta filantrópica, assegurou ao longo da vida uma actividade e preocupação permanentes em acções mecénicas em prol da conservação e restauro de monumentos, museus, arqueologia e valorização do património artístico português, o que continuaria a fazer em França, nos anos de exílio. Menos conhecida é também a sua faceta de pintora apreciadora do desenho de *paisagem ao natural* e do património histórico, que reúne em desenhos e aquarelas (...)”¹⁹⁵

D. Amelia faleceu aos oitenta e seis anos, na sua residência, o Château de Bellevue, em Chesnay, no dia 25 de Outubro de 1951. De acordo com o seu último desejo, foi trasladada para Portugal, encontrando-se sepultada junto do marido e dos filhos, no Panteão Real da Dinastia de Bragança, no Mosteiro de São Vicente de Fora, em Lisboa.¹⁹⁶

Desconhecemos se continuou a sua prática fotográfica no estrangeiro, mas supõe-se que tenha cessado a sua produção de álbuns fotográficos, ainda em Portugal, após o regicídio. O seu espólio fotográfico, pertence acima de tudo, às colecções do Palácio Nacional da Ajuda, Palácio Nacional da Pena e do Museu-Biblioteca da Casa de Bragança.

3.2 Fotógrafas Insulares

A presença de fotógrafas insulares, tanto do ponto de vista profissional como amador foi significativa, ainda que os números pareçam ser reduzidos se compararmos com os seus congéneres masculinos, a verdade é que existem em número bastante superior, do que na maioria das cidades de Portugal Continental da época; os dados recolhidos sobre elas até ao momento são poucos, mas relevantes.

As únicas informações obtidas sobre Amelia Augusta de Azevedo (c.1840-1914),¹⁹⁷ como fotógrafa amadora, no Funchal, circa de 1863, foram retiradas de artigos pertencentes a

¹⁹⁵ José Alberto Ribeiro, “A Rainha D. Amélia – Artista Protectora das Artes e Património” in *Tirée par... a Rainha D. Amélia e a Fotografia*, Lisboa: Documenta / Fundação Casa de Bragança, 2016, p. 147.

¹⁹⁶ **Bibliografia consultada sobre D. Amelia:**

AAVV, *Tirée par... a Rainha D. Amélia e a Fotografia*, Lisboa: Documenta / Fundação Casa de Bragança, 2016. João Esteves e Zília Osório de Castro (dir.), *Feminae. Dicionário Contemporâneo*, Lisboa: CIG, 2013, pp. 500-504.

José Alberto Ribeiro, *Rainha D. Amélia. Uma Biografia*, Lisboa: A Esfera do Livros, 2013.

¹⁹⁷ Alegadamente faleceu a vinte de Novembro de 1914, informação que necessita de confirmação.

Nuno Borges de Araújo e Carlos Teixidor Cadenas.¹⁹⁸ No entanto, uma mulher com o mesmo nome e presente na sobredita cidade em igual época, é referida numa entrada biográfica de Ascensão de Macedo, no seu *Guia Biobibliográfico*. Assumindo-se tratar da mesma pessoa, estes são os dados que menciona:

“Amélia Augusta de Azevedo era filha de António Pedro de Azevedo (1814-1889), engenheiro militar, e de Maria Teresa Rosa Bernes. Foi, também, irmã do Coronel Maximiliano Eugénio de Azevedo (1850-1911), notável escritor madeirense. Estudou no Conservatório Nacional em Lisboa (1873) e no Conservatoire Nationale de Musique et de Declamation em Paris. Distinguiu-se como tangedora de machete de braga e como pianista [e como compositora], tendo realizado digressões em França por volta de 1885, nomeadamente em Paris e em Lyon. (...) Aquando da Exposição Universal de Paris [em 1889], foi agraciada com o 2.º prémio.”¹⁹⁹

Nascida na Horta, Faial, a quatro de Abril de 1864, e proveniente de uma família abastada americana que permaneceu cerca de cem anos na ilha, Rose Dabney Forbes era filha do fotógrafo amador, Samuel Wyllys Dabney (1826-1893),²⁰⁰ Cônsul-Geral dos Estados Unidos nos Açores, entre 1872 e 1892, e de sua esposa, Harriet Wainwright Webster (1830-1924), originária de Cambridge, Massachusetts.

De acordo com informações reunidas, a família Dabney deixa permanentemente os Açores em 1892, rumo aos Estados Unidos, inicialmente para a cidade de Boston, mas fixando-se posteriormente em San Diego.

Rose casou com o empresário viúvo, John Malcolm Forbes (1847-1904), em San Diego, Califórnia, a 29 de Junho de 1892, mudando-se em data desconhecida para Milton, Massachusetts, cidade natal do esposo. Desta união nasceram, pelo menos, duas filhas, Hester (1896-19?) e Alice Hathaway Forbes (1897-1986).

Rose Dabney Forbes faleceu aos oitenta e dois anos, em Milton, nos EUA, a cinco de Abril de 1947. Desconhecemos se continuou a sua prática fotográfica, constituída principalmente por paisagens açorianas, em território norte-americano, mas temos conhecimento de que pertenceu à Primeira Vaga Feminista, nesse país, integrando algumas

¹⁹⁸ Nuno Borges de Araújo, “Portugal” in *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, vol. I, A-I, Nova Iorque: Routledge, 2008, p. 1152 e Carlos Teixidor Cadenas, *La Fotografía en Canarias y Madeira. La Época del Daguerreotipo, el Calodión y Albumina 1839-1900*, Madrid: Carlos Teixidor Cadenas, 1999, p. 155.

¹⁹⁹ L. S. Ascensão de Macedo, *Da Voz à Pluma: Escritoras e Património Documental de Autoria Feminina de Madeira, Açores, Canárias e Cabo Verde: Guia Biobibliográfico*, Ribeira Brava: L. S. Ascensão de Macedo, 2013, sem paginação, entrada n.º 11.

²⁰⁰ Carlos Enes, *A Fotografia nos Açores (dos Primórdios ao Terceiro Quartel do Século XX)*, Ponta Delgada: PGRA-DRC, 2011, p. 63. No *website* oficial do Instituto dos Açores, Carlos Enes menciona Roxana Lewis Dabney (1827-1913) igualmente nascida no Faial, irmã de Samuel Wyllys Dabney e tia de Rose Dabney Forbes, como fotógrafa. Até à presente data essa informação não foi validada.

organizações pacifistas feministas:

“Mrs. Forbes (...) was involved in many peace organizations including the American Peace Society; the Massachusetts Peace Society, of which she was on the Board of Directors; the Massachusetts branch of the Woman’s Peace Party, of which she was chairman; and the World Peace Foundation, of which she was a member of the Advisory Council. Among the other organizations of concern to her were the Boston League of Women Voters, the Milton Women’s Club, and the Women’s National Committee for Law Enforcement.”²⁰¹

Filha do pintor lisboeta Cândido Jose Xavier Lopes (1823-?) e de Lourença Maria Rozado, Maria Victoria Xavier nasceu a nove de Maio de 1854, em Évora.²⁰² Desconhecem-se os motivos que a levaram para Ponta Delgada, São Miguel, mas sabemos que lá se encontrava quando casou, a 10 de Junho de 1876, com o fotógrafo micaelense, Antonio José Rapozo.

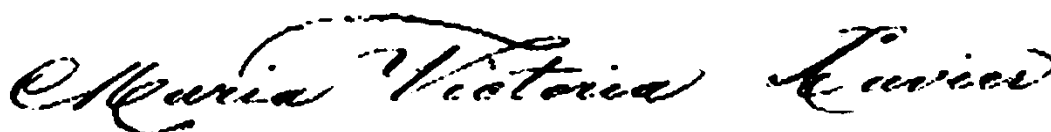
A handwritten signature in cursive script, reading 'Maria Victoria Xavier'. The ink is dark and the handwriting is elegant, typical of the late 19th century.

Fig. 45 Assinatura de Maria Victoria Xavier Rapozo em 1876 ²⁰³

Assumimos que tenha sido o marido, o conceituado fotógrafo, Antonio José Rapozo nascido em Villa Franca do Campo, São Miguel, a 5 de Agosto de 1837,²⁰⁴ e proprietário da *Photographia Artistica*, estabelecida em 1870, na Rua da Esperança, 19, em Ponta Delgada, quem a terá iniciado na prática fotográfica. Segundo Carlos Enes terá sido C. F. J. Reeckell que ensinou a arte fotográfica a Antonio José Rapozo, aquando a sua passagem pelos Açores, em 1867.²⁰⁵

²⁰¹ Informação obtida em www.masshist.org/collection-guides/view/fa0212.

²⁰² Registo de Baptismo de Maria Victoria Xavier, Livro de Registos de Baptismos 1852-1859, Paróquia da Sé, Évora, presente em anexo nesta dissertação, p. XIX.

²⁰³ Registo de Casamento, Livro de Registos de Casamento 1870-1879, Paróquia de São José, Ponta Delgada, SMG-PD-SAOJOSE-C-1870-1879_1876_0015.

²⁰⁴ Assento de Baptismo de Antonio José Rapozo SMG-VF-SAOMIGUEL-B-1837-1840_0034.

²⁰⁵ Carlos Enes, *op. cit.* p. 28.



Fig. 46 Verso de CDV da *Photographia Artistica*

Segundo Filipa Lowndes Vicente as mulheres artistas eram ou filhas de artistas, casavam-se com um artista, ou eram de uma classe social superior, onde as artes eram incentivadas desde tenra idade;²⁰⁶ tal noção parece verificar-se com Maria Victoria, que era filha de um pintor, casou com um fotógrafo e era, ela própria, fotógrafa amadora. Foi mãe de pelo menos uma filha, Angelina Xavier Raposo, e a sua linhagem perpetua, até os dias de hoje, a valência artística da família.



Fig. 47 Medalha da Exposição de Ponta Delgada, 1895

A única informação publicada sobre Maria Victoria é o facto de ter participado na Exposição de Ponta Delgada, em 1895, juntamente com o marido.²⁰⁷ Como afirma Irene Vaquinhas:

²⁰⁶ Filipa Lowndes Vicente, *A Arte sem História – Mulheres e Cultura Artística (séculos XVI-XX)*, Lisboa: Athena, 2012.

²⁰⁷ Carlos Enes, *op. cit.* p. 16.

“as dificuldades que levanta a análise da produção artística feminina oitocentista, sobretudo quando em causa estão casais de artistas, sejam marido e mulher, pai e filha, irmão e irmã, entre outras relações familiares, tolhem o seu reconhecimento como artistas por mérito próprio.”²⁰⁸

Eugenia Sarmiento figura como fotógrafa amadora, nos *Anuarios Comerciais de Portugal*, entre 1908 e 1910, em São Roque do Pico, na Ilha do Pico. Possivelmente tratar-se-á de Eugenia da Costa Torres, nascida a oito de Agosto de 1878, em São Roque do Pico, filha do lisboeta, Nicolao Joaquim da Costa Torres (1852-?), proprietário, e da açoriana, Anna de Azevedo da Costa, doméstica.²⁰⁹

Terá casado com José de Miranda Sarmiento e foi mãe de José Nicolau Torres de Miranda Sarmiento (1916-1982). De acordo com o seu assento de óbito, faleceu de *miocardite esclerosa*, na cidade de Lisboa, a quatro de Setembro de 1957, encontrando-se sepultada no Cemitério da Ajuda.²¹⁰

3.3 Fotógrafas nos Periódicos

Desde o início da fotografia em Portugal existiu a presença de fotógrafas nos periódicos portugueses, como por exemplo, os anúncios publicados pelas profissionais, previamente mencionadas, Madame Fritz, Maria Eugenia Campos e Viúva Fillon, entre outras. Com o aparecimento da imprensa ilustrada no dealbar de Novecentos, e a produção de periódicos especializados em fotografia, como o *Echo Photographico* ou o *Boletim Photographico*, a presença de fotógrafas amadoras na imprensa nacional mostrou-se uma constante; igualmente verificável nos chamados diários ilustrados, periódicos generalistas com uma forte vertente visual, como a *Ilustração Portuguesa*. Por vezes as únicas informações obtidas sobre as fotógrafas são as presentes nos periódicos em que aparecem, somente a menção do seu nome acompanhada da imagem que submeteram ao concurso, exposição, ou simplesmente à apreciação da redacção, do respectivo jornal.

A fotógrafa Margarida Relvas foi a primeira amadora que observámos nos jornais, ainda, na década de oitenta; para além da sua participação na, previamente referida, *Arte*

²⁰⁸ Irene Vaquinhas, “Prefácio” in *Uma Família de Fotógrafos – Carlos e Margarida Relvas*, Lisboa: Chiado Editora, 2016, p. 11.

²⁰⁹ Registo de Baptismo de Eugenia da Costa Torres, Livro de Registos de Baptismos 1877-1879, Paróquia de São Roque, PIC-SR-SAUROQUE-B-1877-1879.

²¹⁰ Registo de Óbito de Eugenia Torres de Miranda Sarmiento, 5.ª Conservatória do Registo Civil de Lisboa, Livro de Óbitos n.º 92, caixa 1320, PT/TT/RC/CRCLSB5/003/00146. Ambos os assentos não se encontram em anexo nesta dissertação, pela data tardia em que foram encontrados.

Photographica, destacamos a sua presença no primeiro número da *Illustração Portuguesa*, em Julho de 1884:

“A *passagem do rio*, nos formosos arredores da Gollegã, é um d’esses quadros animados e cheios de poesia campesina. Vel-o, é estar vendo a alma d’artista que o descobriu e que se impressionou com elle, ao ponto de photographar todos os seus detalhes, de reproduzir, todos os seus encantos, de copiar fielmente todas as suas extraordinarias bellezas.

A *Illustração Portuguesa* honrando as paginas do seu primeiro numero com um precioso trabalho artistico de tão distincta amadora, presta um serviço á Arte e rende uma respeitosa homenagem ao esperançoso talento de D. Margarida Relvas.”²¹¹

Dois meses antes, iniciara a sua presença na revista, *Illustração Universal*, que se prolongou pelos dois anos da publicação:

“primorosas photographias da ex.^{ma} sr.^a D. Margarida Relvas. Possuindo como seu illustre pae, o sr. Carlos Relvas, uma notavel aptidão artistica, esta senhora tem manifestado exuberantemente quanto é eximia na difficil arte da photographia, em trabalhos esplendidos, de que dão perfeita ideia os specimens que n’este numero apresentâmos.

A empresa da *Illustração Universal* orgulha-se de poder honrar as paginas d’este jornal com tão distincta collaboração artistica, e aqui deixa consignado um profundo reconhecimento á sua gentil collaboradora, cujo nome é saudado com applausos por todos os que prezam o desenvolvimento e esplendor das bellas-artistas nacionaes.”²¹²

A cinco de Julho de 1884, é publicada na mesma revista, a reprodução da sua fotografia *O Chalet do sr. Mancelllos Ferraz, na Praia da Granja*; entre nove de Maio e seis de Junho de 1885 são verificadas mais quatro gravuras, baseadas em fotografias de Margarida Relvas: *Bussaco, A Matta do Bussaco, Uma Feira de Vidago e O Grande Hotel de Vidago*.²¹³

A *Exposição Internacional de Photographia*, no Palácio de Cristal, no Porto ocorreu a quatro de Abril de 1886, e Margarida Relvas Navarro, tendo participado com o seu pai, foi premiada com uma medalha de ouro; notícia presente no periódico *O Occidente*, n.º 269, de 11 de Junho de 1886. Na mesma página do artigo, podemos constatar, a presença de mais três mulheres, Effie de Pitroff, de Lisboa, na categoria de *Paisagem*; do Porto, Marian Searle e Madame Moller Claus, na secção *Photographia Colorida*.

²¹¹ “A Passagem do Rio”, in *Illustração Portuguesa*, n.º 1, Julho de 1884, p. 7.

²¹² “Os Arredores da Gollegã” in *Illustração Universal*, n.º 15, 17 de Maio de 1884, p. 121. Imagem original presente em anexo na p. XXIX.

²¹³ Respectivamente n.ºs 18, 19, 20 e 22 da *Illustração Universal* de 1885.

A única informação que reunimos sobre as três, encontra-se presente na obra de Cármen Almeida, e segundo a tabela que apresenta sobre esta exposição,²¹⁴ constatamos que a amadora M.^{me} Moller Claus teria obtido uma medalha de cobre e Effie de Pitroff e Marian Searle, teriam recebido menções honrosas. A última, possivelmente, teria alguma relação de parentesco com o fotógrafo amador, James Searle (colaborador da revista *A Arte Photographica* em 1884/85), do Porto, que na dita exposição conseguiu uma medalha de cobre.

A previamente referida, Eliza do Amaral Bobone, viu publicada a sua série premiada, contendo doze imagens, e intitulada, *A Primeira Educação da Crença nos seus Diferentes Periodos*, em Dezembro de 1897, no semanário ilustrado *Branco e Negro*. Em relação às fotografias, o periódico refere que *alguns jornaes estrangeiros, occupando-se d'este trabalho, teceram-lhe os mais justos elogios felicitando madame Elisa Bobone não só pela bella composição dos seus doze quadros, como pela escolha do assumpto por todos admirada.*²¹⁵



Fig. 48 Eliza do Amaral Bobone, *A Primeira Educação da Crença nos seus Diferentes Periodos* in *Branco e Negro*, n.º 88, Dezembro de 1897, p. 155

Esta colecção de fotografias produzida ao longo de alguns anos, retratava os seus dois filhos, Corinthia e Octavio, em situações encenadas com o intuito de mostrar como seriam as

²¹⁴ Cármen Dolores Avó Baião Ferreira de Almeida, *A Divulgação da Fotografia no Portugal Oitocentista – Protagonistas, Práticas e Redes de Circulação do Saber*. Tese de Doutoramento em História e Filosofia da Ciência, Universidade de Évora. Évora: UE, 2017, p. 247.

²¹⁵ “Phases da Vida e Educação das Crenças”, in *Branco e Negro*, n.º 87, 28 de Novembro de 1897, p. 129.

fases de educação das crianças na primeira infância, no final de Oitocentos, em Portugal. A série completa foi publicada como ilustrativa do artigo de Maria Ribeiro Arthur, *Phases da Vida e Educação das Crianças*, cujo conteúdo pouco se refere às fotografias em si, mas estas serviram de base à articulista para a elaboração do seu texto.²¹⁶

A revista técnica e especializada, *Boletim Photographico*, iniciou a sua publicação em Janeiro de 1900, destinada a um público de fotógrafos amadores e profissionais. No seu segundo volume, descreveu rigorosamente a I Exposição Nacional de Photographia, que ocorrera a 31 de Dezembro de 1899, na Sociedade de Geografia, em Lisboa. Premiada, fora de concurso, com uma medalha de ouro, D. Maria Pia apresentou três painéis de madeira contendo nove fotografias em cada, sendo escolhida para o jornal a sua imagem, *Paizagem*.²¹⁷ Sabemos que a rainha participou em bastantes concursos e exposições nacionais, incluindo alguns reportados por este periódico; no entanto, nos anos que conseguimos consultar, entre 1900 e 1906, esta foi a única fotografia de sua autoria que encontrámos. Na mesma exposição, Luiza Thomar obteve uma menção honrosa, pelas suas *photominiaturas*.²¹⁸

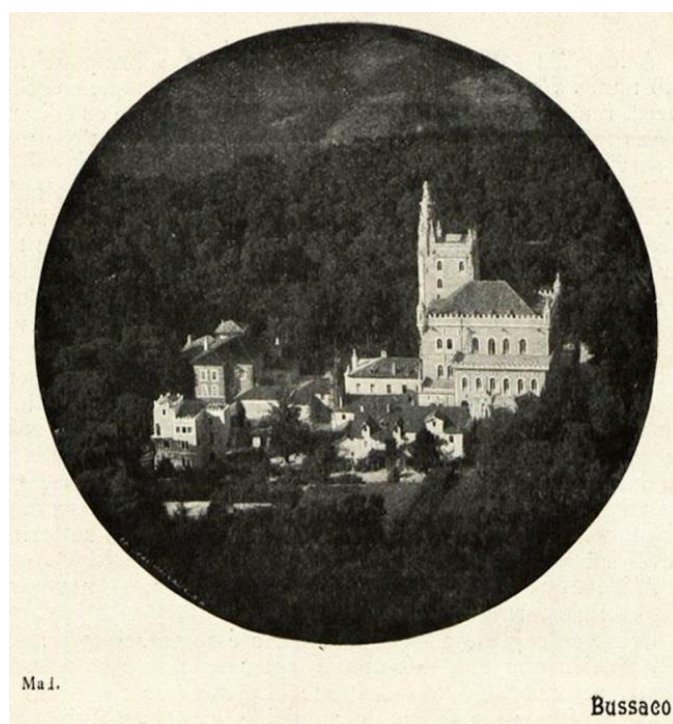


Fig. 49 Mad., *Bussaco*
in *Boletim Photographico*, n.º 38
Fevereiro de 1903, p. 17

²¹⁶ Maria Ribeiro Arthur, "Phases da Vida e Educação das Crianças" in *Branco e Negro*, n.º 88, 5 de Dezembro de 1897, pp. 150-156. Quatro das doze fotogravuras presentes em anexo nas p. XXX e XXXI.

²¹⁷ Imagem presente em anexo, p. XXXII.

²¹⁸ in *Boletim Photographico*, n.º 2, Fevereiro de 1900, p. 26.

Mad... Madalena, um anagrama, ou a simples abreviatura de *madame*? Apenas podemos supor, certo será que tão enigmática como o seu nome, mas de extrema qualidade estética, a fotografia *Mad.* aparece por duas ocasiões mencionada, no periódico *Boletim Photographico*, no ano de 1903; enviando um total de quatro fotografias, a ser publicadas em dois volumes, sequencialmente, as imagens *Bussaco* e *Mãe*,²¹⁹ presente no n.º 38 em Fevereiro, e *No Aterro* e *Passeio da Estrella*,²²⁰ no mesmo jornal, em Dezembro. A fotografia parece ter agradado particularmente aos responsáveis pelo jornal, que a introduzem da seguinte forma:

“Com o pseudonymo de *Mad.* honra hoje as paginas do nosso Boletim uma distincta senhora. São dois primores que os nossos leitores muito apreciarão. E decerto não será a ultima vez que tão valiosa collaboradora nos ajudará na nossa campanha photographica.”²²¹

Meses mais tarde, o tratamento elogioso mantém-se:

“Da nossa distincta e modesta collaboradora que sob o pseudonymo de *Mad.* já tivemos a honra de apresentar aos nossos leitores, são as duas bellas photographias *No Aterro* e *Passeio da Estrella* que illustram o presente numero.”²²²



Fig. 50 Maria Romana Henriques Gonçalves, *Grupo*
in *Boletim Photographico*, n.º 85
Janeiro de 1907 ²²³

²¹⁹ Sem imagem presente no exemplar da Hemeroteca. Consultar os anexos da obra de António José de Brito Costa Barrocas, *Sais de Sangue. O Corpo Fotografado: Teoria e Prática da Fotografia em Portugal (1839-1930)*. Tese de Doutoramento em Ciências da Arte, FBAUL. Lisboa: UL, 2014, Vol II – *Anexos*, p. 32.

²²⁰ in *Boletim Photographico*, n.º 48, Dezembro de 1903, p. 177 e 191, respectivamente. Imagens presentes em anexo, p. XXXII.

²²¹ in *Boletim Photographico*, n.º 38, Fevereiro de 1903, p. 32.

²²² in *Boletim Photographico*, n.º 48, Dezembro de 1903, p. 192.

²²³ in *Boletim Photographico*, n.º 85, Janeiro de 1907. Não tivemos acesso ao jornal original, imagem retirada de António Barrocas, *op. cit. Anexos*, p. 27.

A única menção que encontrámos referente a Maria Romana Henriques Gonçalves, provavelmente residente no Funchal, arquipélago da Madeira, está presente na tese de António Barrocas, na qual o autor reproduz a fotografia *Grupo*, por ela executada, e publicada em Janeiro de 1907, no *Boletim Photographico*.

Com o lançamento do *Primeiro Concurso Photographico* da revista *Serões*, em 1905, um concurso destinado a fotógrafos amadores, cujo tema, nesse primeiro ano, era *Praias e Thermas de Portugal*,²²⁴ verificámos a presença de uma mulher entre os vencedores; trata-se de Olympia Saturnino, galardoada com uma menção honrosa, pela imagem que submeteu, *Peniche – Manhã de Sol*.²²⁵ Analisámos os três anos em que o certame esteve em vigor, e não foi identificada mais nenhuma fotógrafa, entre todos os premiados.



Fig. 51 Capas do periódico *Echo Photographico* de 1906 e 1908

O periódico *Echo Photographico* foi criado em Junho de 1906, em Lisboa, e a sua redacção tinha permanentemente aberto um concurso de fotografia, para o qual podiam ser enviadas provas de todos os formatos. Com uma periodicidade mensal, no dia 15, formava-se um júri composto por três especialistas, para se escolher uma ou duas fotografias para publicação no número seguinte. Analisando-se os vários exemplares do jornal, constata-se uma preferência pela temática bucólica, sobretudo sob a forma de paisagens marinhas, idealmente ao entardecer, e cenários naturais, com uma predilecção para o floral.

²²⁴ Boletim de Inscrição in *Serões*, n.º 5, Agosto de 1905, presente em anexo nesta dissertação, p. XXXIII.

²²⁵ in *Boletim Photographico*, n.º 71, Novembro de 1905, p. 178. A mesma notícia repetida in *Serões*, n.º 5, Novembro de 1905, p. 445. Imagem presente em anexo nesta dissertação, p. XXXII.

“O *Echo Photographico* nasce como revista técnica especializada, destinada a um público de fotógrafos profissionais e amadores, denotando-se uma especial atenção a estes últimos. As capas são desde logo significativas: uma jovem senhora de perfil, empunhando uma máquina fotográfica em ambiente supostamente campestre, (...) os objetivos dos promotores eram desenvolver o gosto pela fotografia e provocar a troca de opiniões acerca do tema.”²²⁶

Julia Gouveia Gonçalves, fugindo um pouco à estética habitual, apresentou ao jornal *Echo Photographico*, a ternurenta imagem do seu gato, intitulada, *Eu sou o Tareco*, em Março de 1907.

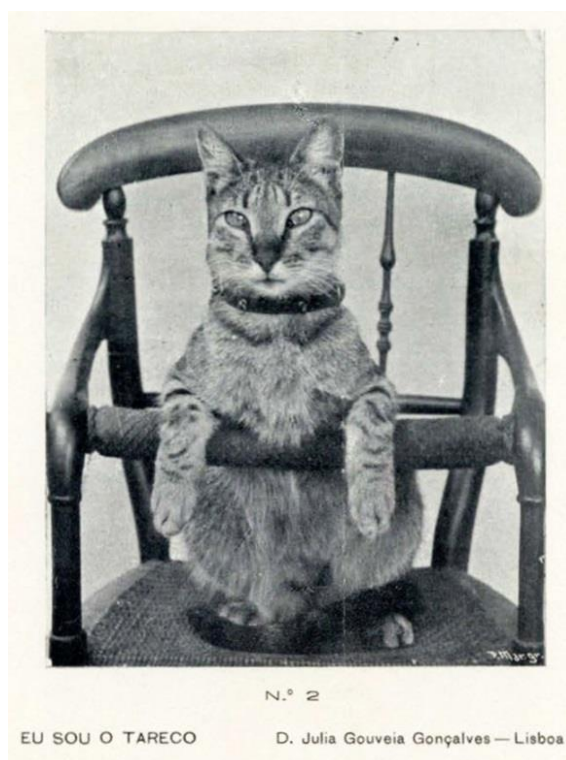


Fig. 52 Julia Gouveia Gonçalves, *Eu sou o Tareco*
in *Echo Photographico*, n.º 10
Março de 1907, página extra

As fotógrafas, Maria C. Godinho, oriunda de Almeirim e filha do fotógrafo amador João Nunes Godinho, e Nathalia Terra,²²⁷ alegadamente, da localidade da Graciosa, na Ilha das Flores, foram as escolhidas para integrar a secção intitulada, *Galeria de Amadores Contemporaneos*, deste periódico, em Agosto de 1907 e Maio de 1908, respectivamente.²²⁸

Os artigos em questão referem o seu papel como fotógrafas amadoras, com um

²²⁶ Jorge Mangorrinha, Ficha Histórica do *Echo Photographico*, Hemeroteca Digital, 2014.

²²⁷ Possível relação de parentesco com o fotógrafo Antonio Terra, da Graciosa.

²²⁸ in *Echo Photographico*, n.º 15, Agosto de 1907, p. 17 e n.º 24, Maio de 1908, p. 89. Artigos completos presentes em anexo nesta dissertação, p. XXXIV e XXXV.

discurso claramente misógino, ainda que aparentemente bastante elogioso, enaltece somente as suas qualidades femininas. Em todo o caso, o facto de terem sido escolhidas para uma secção, que nos cerca de trinta volumes que teve, só apresentou homens, dá conta da sua valiosa vertente estética, cujas imagens, infelizmente, desconhecemos.

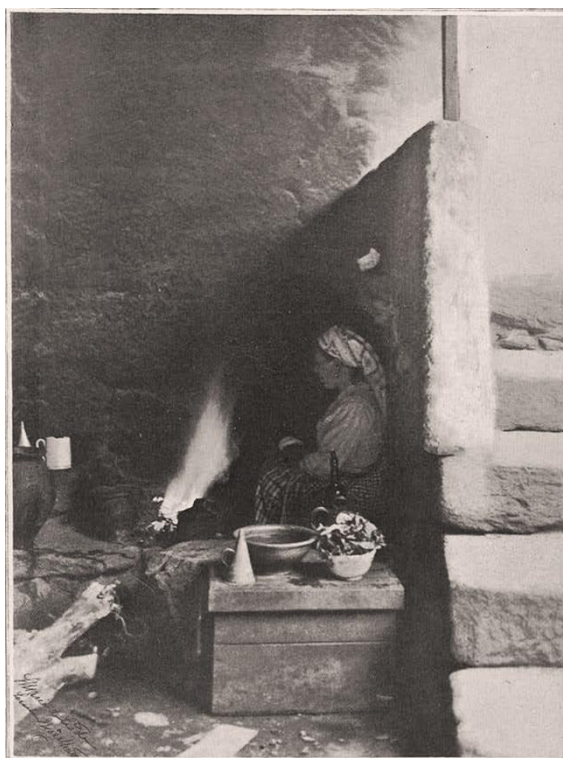


Fig. 53 M.^a da Conceição Lemos Magalhães, *Lar Transmontano*
in *Ilustração Portuguesa*, n.º 222
Maio de 1910, p. 654

A segunda série da revista *Ilustração Portuguesa* foi lançada pela empresa do jornal *O Século*, em Novembro de 1903. Como mencionado previamente, a fotógrafa Maria da Conceição Lemos Magalhães era presença assídua nos jornais da sua época; tal não foi excepção, quando em Maio de 1910, juntamente com membros da Sociedade Portuguesa de Photographia, colaborou na Exposição de Photographia Artística, realizada no salão de exposições da *Ilustração Portuguesa*. Como membro do grupo promotor, não pôde participar da competição, no entanto, as cinco obras presentes no artigo do evento, *Lar Transmontano*, *Tarde de Inverno*, *Na Eira*, *As Ceifeiras* e *Ao Fim do Dia*,²²⁹ enaltecem as suas qualidades artísticas:

²²⁹ Fotografias presentes em anexo p. XXIII e XXIV.

“[os] trabalhos da sr.^a D. Maria da Conceição Lemos Magalhães, onde ha photographias que lembram soberbas aguas-fortes ao lado d’outras que são mimos de leveza (...) são quadrinhos e nota-se, além da sua maneira artistica, a sabia escolha do assumpto. São sempre trechos da vida do povo nos campos, mulheres na labuta, na eira, na ceifa, ou sentadas ás lareiras; ou então barcos vareiros que surgem sobre as aguas que essa senhora tão artista soube photographar n’um cachão n’outro *cliché* que é realmente encantador. Destacam sobremaneira os seus trabalhos na exposição de que se póde e deve falar como d’um certamen d’arte, pois analysando d’alto a baixo as paredes da sala sempre os nossos olhos fixam algum trecho surpreendente.”²³⁰

Com o advento do 5 de Outubro de 1910, Maria da Conceição parte com a sua família para o exílio na Inglaterra, só retornando cerca de 1914, contudo, as imagens que apresentara na Exposição de Photographia Artistica, continuam a ser elogiadas em notícias dos periódicos, como visível na *Ilustração Portuguesa* de Fevereiro de 1911:

“A *Ilustração Portuguesa* tem publicado muitos d’esses excellentes trechos; no seu salão houve ha tempo um exposição do genero, que foi devidamente apreciada e onde appareceram trabalhos de amadores distinctissimos entre os quaes sobresahiam os de D. Maria Candida de Magalhães (...) verdadeiramente magnificos. (...) Fugindo a todas as regras estabelecidas, buscando apenas a suprema belleza conseguem estes photographos-artistas darem-nos impressões de telas cheias d’originalidade e de graça como as que reproduzimos.”²³¹

²³⁰ “A Exposição de Photographia Artistica no Salão da *Ilustração Portuguesa*” in *Ilustração Portuguesa*, n.º 222, 23 de Maio de 1910, p. 656 e 658.

²³¹ “Photographia Artistica” in *Ilustração Portuguesa*, n.º 260, 13 de Fevereiro de 1911, pp. 202-203. Notícia semelhante em Novembro do mesmo ano: *Como se viu na exposição feita no salão d’esta revista e na qual apresentaram os mais esplendidos clichés artisticos os srs. dr. Anibal Betencourt, dr. Lopes Vieira, Julio Worm, D. Maria Magalhães e outros que deixaram arquivados nas paginas da Ilustração Portuguesa trechos encantadores de paisagem, marinhas, nuvens e até figuras cheias de expressão e cheias d’um grande cunho d’arte.* “Fotografia Artistica” in *Ilustração Portuguesa*, n.º 303, 11 de Novembro de 1911, p. 755.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação teve como propósito primordial comprovar a existência das mulheres fotógrafas em Portugal, num estudo composto por todas as intervenientes existentes no período entre 1844 e 1918, e colmatar o notório esquecimento a que a historiografia as tinha condenado, numa tentativa de reparar uma amnésia histórica, visto que o silenciamento a que estas mulheres foram sujeitas, afectou a memória colectiva nacional.

Embora a presença de mulheres na fotografia do século XIX seja quase residual, se compararmos aos números dos seus congéneres masculinos, a verdade é que ela foi uma constante, desde os primórdios da fotografia portuguesa.

Como referimos na *Introdução*, esta dissertação não é um estudo concluído tão somente um estudo iniciado; uma base antológica contendo nomes, datas e locais para que de futuro se possam iniciar novos estudos sobre a História da Fotografia em Portugal, partindo de uma sólida componente informativa.

No primeiro capítulo desta dissertação, *Fotógrafas Profissionais em Portugal*, foram estudadas as profissionais da fotografia nacional, entre 1844 e 1980, estabelecidas, maioritariamente na capital portuguesa, com apenas o caso identificado de uma viúva no Porto e outra no Funchal, para além de duas fotógrafas no activo nos Açores.

No sub-capítulo *O Caso Português* foi explicado o contexto da fotografia nacional, entre 1844 e 1918, descrevendo-se o aparecimento da fotografia em Portugal, e as suas actividades fotográficas primordiais, atribuindo o foco principal aos estúdios fotográficos a nível nacional e à disparidade do número de estúdios geridos por homens e por mulheres, assim como uma centralização dos mesmos nas cidades de Lisboa e do Porto. Foi analisada a produção fotográfica, de génese maioritariamente masculina, comprovando-se a indubitável disparidade entre mulheres *versus* homens no meio fotográfico profissional.

Em *Fotógrafas Profissionais em Lisboa*, apresentámos as várias mulheres fotógrafas profissionais em Portugal, sobretudo a partir do último decénio de Oitocentos, e embora tenhamos conseguido informações sobre a sua actividade comercial, persistem dúvidas sobre as suas identidades e nas motivações, que as levaram à prática fotográfica em primeiro lugar. Ao contrário dos outros países em que vários familiares geriam estúdios, em Portugal não existem evidências substanciadas de tal situação. Foram estudadas as profissionais, Alda Coutinho, Angelica Serra Ribeiro, Antonia Gonçalves, Elvira Loureiro Pardal, Ida Augusta, Izabel Jacintha Reeckell, Juliette de Humnichi, Madame Fritz, Maria Carvalho e Virginia

Silva.

De forma resumida identificámos, em *Fotógrafas nos Açores*, os dois únicos exemplos encontrados de fotógrafas profissionais nas ilhas açorianas Faial e Flores, respectivamente, Luiza Avellar Ribeiro e Philomena Adelina da Silva.

Esta dissertação contém um grande teor de informações inéditas, a nível de publicações nacionais, e o papel das viúvas na sociedade oitocentista não tem sido devidamente estudado, visto muitos investigadores não considerarem relevante o papel das viúvas. Contudo, se não pudermos afirmar a sua profissão como fotógrafas, não havendo bases concretas para tal, podemos sim validar o facto de terem sido responsáveis pelos negócios dos esposos, após a morte destes. Tentámos colmatar esta ausência dando especial relevo às *Viúvas na Fotografia*, reunindo todos os dados recolhidos sobre as sete viúvas encontradas, revelando o seu nome próprio, levou a que saíssem de um anonimato manifesto por mais de um século. Foram assim reveladas, Adèle Fillon, Candida Monteiro Corrêa (1848-1911), Carlota Ferreira Guimarães, Maria Jose da Costa Vianna (1868-1937), Viúva Pereira, Viúva Ribeiro e Viúva Santos.

No segundo capítulo salientámos a importância da fotógrafa profissional, Maria Eugenia Reya Campos (c.1842-1917), *1.ª Photographa Portugueza*, a quem demos um papel de destaque, dando inclusive o seu nome ao sub-título desta dissertação; uma fotógrafa, aparentemente sem relações familiares no meio artístico ou fotográfico, que conseguiu manter um estúdio profissional, na capital, durante cerca de três décadas, não obstante a sua possível situação de mãe solteira. Através dos anúncios em periódicos locais, foi-nos possível identificar os estúdios fotográficos que geriu no Alentejo e em Lisboa, visto estes fornecerem os locais em que Maria Eugenia exerceu a sua actividade, os seus horários laborais e os preços por si praticados.

No sub-capítulo *Retratos de Estúdio*, analisou-se de forma abreviada todas as provas fotográficas de Maria Eugenia Campos, provenientes, na sua maioria, da colecção fotográfica que reuni nos últimos dois anos, principalmente sob o formato de *cartes de visite* e *cabinets*, e que se encontram, na sua quase totalidade, em anexo nesta dissertação.

Por fim, no último capítulo, *Fotógrafas Amadoras em Portugal*, foram apresentadas as fotógrafas amadoras nacionais, cuja prática fotográfica tinha contornos semelhantes ao resto da Europa, uma minoria composta por afeccionadas oriundas da Burguesia abastada, que eram sobretudo filhas, irmãs ou mulheres de fotógrafos e ou de artistas visuais. Analisámos as amadoras, Aurélia de Souza (1866-1922), Eliza do Amaral Bobone (1865-1954), Margarida Relvas Navarro (1867-1930), Maria Collecta d'Assumpção Pacheco e Maria da Conceição de

Lemos Magalhães (1863-1949).

No sub-capítulo *A Família Real e a Fotografia*, destacámos o papel das rainhas D. Maria Pia (1847-1911) e D. Amelia (1865-1951), e o seu papel na arte fotográfica no fim de século; e em *Fotógrafas Insulares*, estudámos as fotógrafas amadoras presentes nas ilhas açorianas, Pico, São Miguel e Faial, nomeadamente, Eugenia da Costa Torres Sarmiento (1878-1957), Maria Victoria Xavier Rapozo (1854-19?) e Rose Dabney Forbes (1864-1947); e da Madeira, com Amelia Augusta de Azevedo (c.1840-1914) no Funchal.

Por fim, em *Fotógrafas nos Periódicos* foram analisadas todas as fotógrafas amadoras reveladas no estudo, presentes nos periódicos nacionais, especializados em fotografia, no dealbar de Novecentos, Effie de Pitroff, Julia Gouveia Gonçalves, Luiza Thomar, *Mad*, Madame Moller Claus, Maria C. Godinho, Marian Searle, Maria Romana Henriques Gonçalves, Nathalia Terra e Olympia Saturnino.

Concluído este estudo do panorama fotográfico nacional entre 1844 e 1918, do ponto de vista feminino, esperamos que esta dissertação tenha dado um relevante contributo para a construção de uma viável História da Fotografia Portuguesa, sendo apenas o início de muitos estudos sobre esta temática, que nos ajudem finalmente a entender a importância e relevância que estas mulheres tiveram no contexto fotográfico do século XIX.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia Principal

- AAVV**, *Provas Originais, 1858-1910*, Lisboa: CML, 1993.
- AAVV**, *Fotógrafos, Títeres e Outros Sonhadores... Évora e a História da Fotografia*, Évora: CME, 2008. [disponível em www2.cm-evora.pt/arquivofotografico/PDF/catalogo%20fotografos%20e%20titere%20novo.pdf]
- ALMEIDA**, Cármen, “Évora e a História da Fotografia” in *Évora Desaparecida – Fotografia e Património 1839-1919*, Évora: CME/CIDEHUS, 2006.
- ALMEIDA**, Cármen, *Évora – Objectos Melancólicos*, Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2005
- ANDRADE**, Maria do Carmo Rebello, *Maria Pia de Sabóia – Fotobiografia*, Lisboa: IMC - PNA, 2011.
- ARAÚJO**, Nuno Borges de, “Portugal” in *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, vol. I, A-I, Nova Iorque: Routledge, 2008. [disponível em www.academia.edu/2251862/Encyclopedia_of_Nineteenth-Century_Phography_Portugal]
- BAPTISTA**, Paulo Artur Ribeiro, *A Casa Biel e as suas Edições Fotográficas no Portugal de Oitocentos*, Lisboa: Colibri, 2010.
- BARROS**, Rita Magalhães, “Mulheres Portuguesas Fotógrafas” in *Ersatz*, Jornal do Centro Português de Fotografia, n.º 3, Março de 2000, Porto: Centro Português de Fotografia, 2000, pp. 24-27.
- BRONFEN**, Elisabeth, “Seeing Women” in *Women Seeing Women: a Pictorial History of Women’s Photography from Julia Margaret Cameron to Inez van Lamsweerde*, Londres: Haus Publishing, 2002.
- CALADO**, Jorge (ed.), *Au Féminin: Women Photographing Women 1849-2009*, Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, 2009.
- CASTRO**, Zília Osório de, **ESTEVES**, João (dir.), *Dicionário no Feminino (Séculos XIX-XX)*, Lisboa: Livros Horizonte, 2005.
- ENES**, Carlos, *A Fotografia nos Açores (dos Primórdios ao Terceiro Quartel do Século XX)*, Ponta Delgada: PGRA - DRC, 2011.
- ESTEVES**, João, **CASTRO**, Zília Osório de (dir.), *Feminae. Dicionário Contemporâneo*, Lisboa: CIG, 2013.
- FLORES**, Teresa Mendes, “Maria Pia Fecit / Feito por Maria Pia: Observada e Observadora. Algumas Reflexões sobre Questões de Género a partir do Caso da Rainha Maria Pia, Fotógrafa” in *Comunicação e Sociedade: Fotografia e Género*, vol. 32, Dezembro 2017, Braga: UM / CECS, 2017, pp. 101-122. [<http://hdl.handle.net/1822/49376>]
- FONSECA**, Cátia Salvado, *Uma Família de Fotógrafos – Carlos e Margarida Relvas*, Lisboa: Chiado Editora, 2016.
- FREUND**, Gisèle, *Fotografia e Sociedade*, Lisboa: Nova Vega, 2010.
- FRIEDEWALD**, Boris, *Women Photographers: from Julia Margaret Cameron to Cindy Sherman*, Munique: Prestel, 2014.
- GALIFOT**, Thomas, **ROBERT**, Marie (coord.), *Qui a Peur des Femmes Photographes?*

1839-1945, Paris: Hazan, 2015.

GARCÍA FELGUERA, María de los Santos, “De Olot a Málaga. La Fotografía Sabina Muchart Collboni” in *Imatge i Recerca*, 8es Jornades Antoni Varés, Ajuntament, Girona: Centre de Recerca i Difusió de la Imatge (CRDI), 2004, pp. 187-189. [disponível em www.girona.cat/sgdap/docs/ym3s704sabina%20muchart%20collboni.pdf]

GARCÍA FELGUERA, María de los Santos, “El Papel de París y los Fotógrafos Franceses en la Fotografía Española del Siglo XIX” in *El Arte Español entre Roma y París (Siglos XVIII y XIX)*, Madrid: Casa de Velázquez, 2014, pp. 451-474.

GARCÍA FELGUERA, María de los Santos, “Expansión y Profesionalización” in *Historia General de la Fotografía*, Madrid: Ediciones Cátedra, 2007.

GARCÍA FELGUERA, María de los Santos, *Viajeras, Fotógrafas y Turistas en el Siglo XIX*. Estudis Baleàrics, n.º 94-95, Maiorca: Institut d’Estudis Baleàrics, 2009, pp. 25-45. [disponível em

www.academia.edu/11320425/Viajeras_fotografas_y_turistas_en_el_siglo_XIX]

JARDIM, Maria do Rosário, “Photographias de S. M. a Rainha D. Maria Pia” in *Um Olhar Real – Obra Artística da Rainha D. Maria Pia. Desenho, Aguarela e Fotografia*, Lisboa: PNA / INCM, 2016, pp. 166-181.

LEME, Paulo, “Reais Retratos. Atribuições Autorais no Acervo Fotográfico da Rainha D. Amélia de Portugal” in *Tirée par... a Rainha D. Amélia e a Fotografia*, Lisboa: Documenta / Fundação Casa de Bragança, 2016, pp. 128-137.

MACEDO, L. S. Ascensão de, *Da Voz à Pluma: Escritoras e Património Documental de Autoria Feminina de Madeira, Açores, Canárias e Cabo Verde: Guia Biobibliográfico*, Ribeira Brava: L. S. Ascensão de Macedo, 2013. [disponível em <http://hdl.handle.net/10316/44055>]

MÓNICA, Maria Filomena (coord.), *Os Dabney: Uma Família Americana nos Açores*, Lisboa: Tinta-da-China, 2009.

OLIVEIRA, Maria João Lello Ortigão de, *Aurélia de Sousa em Contexto: a Cultura Artística no Fim de Século*, Lisboa: INCM, 2006.

ONFRAY, Stéphanie, “Ellas: de Modelo a Fotógrafa. La Mujer como Impulsora de Nuevas Formas Retratísticas en los Estudios Fotográficos Madrileños (1860-1880)” in *Área Abierta. Revista de Comunicación Audiovisual y Publicitaria*, vol. 18, n.º 1, Madrid: Ediciones Complutense, 2018, pp. 13-38. [disponível em <http://dx.doi.org/10.5209/ARAB.57039>]

PAVÃO, Luís, *Conservação de Coleções de Fotografia*, Lisboa: Dinalivro, 1997.

PAVÃO, Luís, “Tirée Par... A Rainha e a Fotografia” in *Tirée par... a Rainha D. Amélia e a Fotografia*, Lisboa: Documenta / Fundação Casa de Bragança, 2016, pp. 101-127.

PELAYO, Maria Raquel Nunes de Almeida e Casal, “Aurélia de Souza: Pelo Brilho da Penumbra” in *Revista Gama, Estudos Artísticos*, vol. 5, n.º 9 (Janeiro-Junho 2017), Lisboa: FBAUL, 2017, pp. 71-81. [disponível em <http://hdl.handle.net/10451/28454>]

PESSOA, José, TORRADO, Sofia, “Carlos Relvas e a Casa da Fotografia” in *Carlos Relvas e a Casa da Fotografia*, Lisboa: MNAA, 2003, pp. 21-50.

RIBEIRO, José Alberto, *Rainha D. Amélia. Uma Biografia*, Lisboa: A Esfera do Livros, 2013.

RIBEIRO, José Alberto, “A Rainha D. Amélia – Artista Protectora das Artes e Património” in *Tirée par... a Rainha D. Amélia e a Fotografia*, Lisboa: Documenta / Fundação Casa de Bragança, 2016, pp. 146-161.

ROSENBLUM, Naomi, *A History of Women Photographers*, Nova Iorque: Abbeville Press, 1994.

SALVADOR BENÍTEZ, Antonia, *Mujeres tras la Cámara. Fotógrafas en la Andalucía del Siglo XIX*, Granada: Universidad de Granada, 2009, pp. 807-822. [disponível em www.academia.edu/27456784/Mujeres_tras_la_cámara._Fotógrafas_en_la_Andalucía_del_siglo_XIX]

SENA, António, *História da Imagem Fotográfica em Portugal 1839-1997*, Porto: Porto Editora, 1998.

SENA, António, *Uma História da Fotografia. Portugal 1839 a 1991*, Lisboa: INCM / Comissariado para a Europália 91, 1991.

SERÉN, Maria do Carmo, “A Fotografia em Portugal” in *Arte Portuguesa da Pré-História ao Século XX*, vol. 17, Lisboa: Fubu Editores, 2009.

SIZA, Teresa (coord.), *O Porto e os seus Fotógrafos*, Tripé da Imagem, Porto: Porto Editora, 2001.

TAVARES, Emília, “History of Portuguese Photography 1900-1938” in *History of European Photography, 1900-1938*, vol. 1, Bratislava: Central European House of Photography, 2010 [disponível em www.emiliatavares.com/uploads/5/7/8/9/5789024/eng-history_of_portuguese_photography_vol_i1.pdf]

TAVARES, Emília, “O Retrato: entre Poses e Posses, entre a Fotografia e a Pintura” in *Columbano*, Lisboa: LEYA / MNAC - MC, 2010, pp. 70-85. [disponível em www.emiliatavares.com/uploads/5/7/8/9/5789024/emlia_tavares__ensaio_retrato_fotografico.pdf]

TAVARES, Emília, **MEDEIROS**, Margarida, *Tesouros da Fotografia Portuguesa do Século XIX*, Lisboa: MNAC - MC, 2015.

TEIXIDOR CADENAS, Carlos, *La Fotografía en Canarias y Madeira. La Época del Daguerreotipo, el Calodión y Albumina 1839-1900*, Madrid: Carlos Teixidor Cadenas, 1999.

VAQUINHAS, Irene, “Prefácio” in *Uma Família de Fotógrafos – Carlos e Margarida Relvas*, Lisboa: Chiado Editora, 2016, pp. 11-14.

VICENTE, António Pedro, “A Fotografia em Portugal na Transição do Século (1900)” in *Portugal 1900*, Lisboa: FCG, 2002.

VICENTE, António Pedro, *As Primeiras Décadas da Fotografia em Portugal*. VI Bienal de Fotografia, Vila Franca de Xira: CMVFX, 1999.

VICENTE, António Pedro, *Carlos Relvas, Fotógrafo, 1838-1894 – Contribuição para a História da Fotografia em Portugal no Século XIX*, Lisboa: INCM, 1984.

VICENTE, António Pedro, “Los Albores del Arte Fotográfico en Portugal” in *Summa Artis*, vol. XXX, Madrid: Espasa - Calpe, 1986.

VICENTE, António Pedro, “O Renascer de Carlos Relvas” in *Carlos Relvas e a Casa da Fotografia*, Lisboa: MNAA, 2003, pp. 55-60.

VICENTE, António Pedro, “Os Primeiros 75 anos da Fotografia em Portugal” in *História de Portugal. Dos Tempos Pré-Históricos aos nossos Dias*, vol. XV, Amadora: Ediclube, 1993.

VICENTE, Filipa Lowndes, “A Arte sem História – Mulheres Artistas (Sécs. XVI-XVIII)” in *ARTIS – Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa*, n.º 4, 2003, Lisboa: FLUL, 2003, pp. 205-242.

VICENTE, Filipa Lowndes, *A Arte sem História – Mulheres e Cultura Artística (Séculos XVI-XX)*, Lisboa: Athena, 2012.

VICENTE, Filipa Lowndes (coord.) *Aurélia de Sousa – Mulher Artista (1866-1922)*, Lisboa: Tinta-da-China, 2016.

VICENTE, Filipa Lowndes, “Os Anti-Retratos: o Espaço Judiciário como Estúdio Fotográfico” in *Infâmia e Fama. O Mistério dos Primeiros Retratos Judiciais em Portugal (1869-1895)*, Lisboa: Edições 70, 2018, pp. 13-22.

Teses e Dissertações

ABELHA, Sandra Isabel dos Santos, *Bau da Memória: Coleção Pereira & Próstes (1886-1888) e Coleção Lopes Fragoso (1868-1930) do Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Évora (1839-1930)*. Relatório de Estágio de Mestrado em Gestão e Valorização do Património Histórico e Cultural, ECS, Évora: UE, 2015. [disponível em <http://hdl.handle.net/10174/17547>]

ALMEIDA, Cármen Dolores Avó Baião Ferreira de, *A Divulgação da Fotografia no Portugal Oitocentista – Protagonistas, Práticas e Redes de Circulação do Saber*. Tese de Doutoramento em História e Filosofia da Ciência, Universidade de Évora, Évora: UE, 2017. [disponível em <http://hdl.handle.net/10174/21269>]

BARROCAS, António José de Brito Costa, *Arte da Luz Dita, Revistas e Boletins. Teoria e Prática da Fotografia em Portugal 1880-1900*. Dissertação de Mestrado em Teorias da Arte, FBAUL, Lisboa: UL, 2006. [disponível em www.academia.edu/647296/ARTE_DA_LUZ_DITA_REVISTAS_E_BOLETINS_TEORIA_E_PRÁTICA_DA_FOTOGRAFIA_EM_PORTUGAL_1880-1900_]

BARROCAS, António José de Brito Costa, *Sais de Sangue. O Corpo Fotografado: Teoria e Prática da Fotografia em Portugal (1839-1930)*. Tese de Doutoramento em Ciências da Arte, FBAUL, Lisboa: UL, 2014. [disponível em <http://hdl.handle.net/10451/15632>]

FARIA, Alberto Cláudio Rodrigues, *A Coleção de Desenho Antigo da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa (1830-1935). Tradição, Formação e Gosto*. Vol. III, Elementos Biográficos dos Artistas da Coleção. Dissertação de Mestrado em Museologia e Museografia, Lisboa: FBAUL, 2008. [disponível em <http://hdl.handle.net/10451/7883>]

FEIO, Cláudia dos Santos Araújo, *A Fotografia de Património / Fotografia como Património no Século XIX: O Papel de Carlos Relvas (1838-1894)*. Dissertação de Mestrado em Estudos do Património, Universidade Aberta, Lisboa: UAb, 2010. [disponível em www.academia.edu/5144996/Fotografia_de_Património_Fotografia_como_Património_o_caso_de_Carlos_Relvas_1838-1894_]

FIGUEIREDO, Filipe André Cordeiro de, *Nacionalismo e Pictorialismo na Fotografia Portuguesa na 1.ª Metade do Século XX – o Caso Exemplar de Domingos Alvão*. Dissertação de Mestrado em História da Arte, FCSH/UNL, Lisboa: UNL, 2000. [disponível em www.academia.edu/12769866/FIGUEIREDO_Filipe_2000_Nacionalismo_e_pictorialismo_na_fotografia_portuguesa_na_1a_metade_do_Século_XX_-_o_caso_exemplar_de_Domingos_Alvão._Dissertação_de_Mestrado_em_História_da_Arte._Universidade_Nova_de_Lisboa]

GODINHO, Maria de Lurdes das Neves, *Um Olhar Europeu em Viagem: Identidade, Memória e Espaço Híbridos em Annemarie Schwarzenbach*. Tese de Doutoramento em

Estudos Literários, Culturais e Interartísticos, Ramo de Literatura e Cultura – Estudos Comparatistas, FLUP, Porto: UP, 2015. [disponível em <http://hdl.handle.net/10216/80041>]

MARQUES, Catarina Miranda Basso, *A Retratística em Portugal e a Introdução da Daguerreótipia (1830-1845)*. Dissertação de Mestrado em História da Arte em Portugal, FLUP, Porto: UP, 2006. [disponível em <http://hdl.handle.net/10216/14734>]

PADILHA, Renata Cardozo, *Acervo Fotográfico em Arquivo e Museu: um Estudo no Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Évora e no Arquivo Fotográfico Memória da Universidade Federal de Pelotas*. Monografia de Bacharelado em Museologia, Instituto de Ciências Humanas, Pelotas: UFP, 2011. [disponível em <https://museologiaufpel.files.wordpress.com/2012/02/monografia-renata-padilha.pdf>]

PAVÃO, Luís, *Photography in Lisbon, Portugal (1886-1914)*, Thesis. Rochester: Rochester Institute of Technology, 1989. [disponível em <http://scholarworks.rit.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=5347&context=theses>]

SILVESTRE, Paulo Armando da Cunha, *Vivências do Feminino no Final de Oitocentos – Representação da Mulher em alguns Romances e Periódicos da Época*. Dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses Interdisciplinares, Universidade Aberta, Lisboa: Uab, 2009. [disponível em <http://hdl.handle.net/10400.2/1377>]

Periódicos

Annuario Commercial ou *Annuario Official de Portugal Ilhas e Ultramar*, Lisboa, 1896-1900

Annuario Commercial de Portugal Ilhas e Ultramar, Lisboa, 1901-1920 [1949]

Antonio Maria (O), Lisboa, 1879-1885

Arte Photographica (A): Revista Mensal dos Progressos da Photographia e Artes Correlativas, Porto, 1884-1885

Boletim Photographico, Lisboa, 1900-1914

Branco e Negro: Semanario Illustrado, Lisboa, 1896-1898

Diario Illustrado, Lisboa, 1872-1911

Echo Photographico: Jornal de Propaganda Photographica, Lisboa, 1906-1909 [1913]

Ilustração Portuguesa, Lisboa, 1903-1931 [1993]

Ilustração Universal (A): Revista dos Principais Acontecimentos de Portugal e do Estrangeiro, Lisboa, 1884-1885

Occidente (O): Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro, Lisboa, 1878-1915

Paiz (O), Lisboa, 1895-1898

Plano Focal: Revista Técnica de Fotografia, Cinema, Rádio e Artes Gráficas, Lisboa, 1921-1988

Pontos nos ii, Lisboa, 1885-1891

Revolução de Setembro (A), Lisboa, 1840-1901

Serões: Revista Mensal Illustrada, Lisboa, [1901] 1905-1911

Bibliografia Geral

- AAVV**, *Guia de Fundos e Coleções Fotográficas 07*, Lisboa: CPF - DGARQ, 2007.
- AMAR**, Pierre-Jean, *História da Fotografia*, Lisboa: Edições 70, 2010.
- BADGER**, Gerry, *Collecting Photography*, Londres: Mitchell Beazley, 2006.
- BADGER**, Gerry, *The Genius of Photography – How Photography has Changed our Lives*, Londres: Quadrille, 2007.
- BARTHES**, Roland, *Camera Lucida*, Londres: Vintage, 2005.
- BENJAMIN**, Walter, “A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica” in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa: Relógio d’Água Editores, 1992, pp. 71-113.
- BENJAMIN**, Walter, “Pequena História da Fotografia” in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa: Relógio d’Água Editores, 1992, pp. 115-135.
- BERGER**, John, *Ways of Seeing*, Londres: Penguin, 2008.
- CALADO**, Jorge, 1839-1989, *Um Ano Depois / One Year Later – Coleção de Fotografias da Secretaria de Estado da Cultura*, Lisboa: SEC / Bloco Gráfico / Porto Editora, 1990.
- CALADO**, Jorge, **SENA**, António, *Portugal 1890-1990*, Bruxelas: Europália 91, 1991.
- CARVALHO**, Augusto da Silva, *Comemoração do Centenário da Fotografia: Subsídios para a História da Introdução da Fotografia em Portugal*, Lisboa: Academia das Ciências, 1940.
- CARVALHO**, Rómulo de, *História da Fotografia*, Coimbra: Atlântida, 1952.
- CASTRO**, Zília Osório de, **ESTEVES**, João (dir.), *Falar de Mulheres. Da Igualdade à Paridade*, Lisboa: Livros Horizonte, 2003.
- CASTRO**, Zília Osório de, **ESTEVES**, João (dir.), *Falar de Mulheres. História e Historiografia*, Lisboa: Livros Horizonte, 2008.
- CATROGA**, Fernando, “A Laicização do Casamento e o Feminismo Republicano” in *A Mulher na Sociedade Portuguesa. Visão Histórica e Perspectivas Actuais*. Colóquio 20-22 Março de 1985, actas vol. 1, Coimbra: IHES/FLUC, 1986, pp. 135-152.
- CLARKE**, Graham, *The Photograph*, Oxford: Oxford University Press, 1997.
- DUBOIS**, Philippe, *O Acto Fotográfico*, Lisboa: Nova Vega, 1992.
- ENTLER**, Ronaldo, “A Fotografia e as Representações do Tempo” in *Revista Galáxia*, Dezembro, n.º 14, São Paulo: PUCSP, 2007, pp. 29-46. [disponível em <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/1485/956>]
- ESTEVES**, João Gomes, *A Liga Republicana das Mulheres Portuguesas: uma Organização Política e Feminista, (1909-1919)*, Lisboa: Comissão para a Igualdade e os Direitos das Mulheres, 1991.
- FLUSSER**, Vilém, *Ensaio sobre a Fotografia, para uma Filosofia da Técnica*, Lisboa: Relógio d’Água Editores, 1998.
- FONTANELLA**, Lee, *La Fotografía en España Desde sus Orígenes Hasta 1900*, Madrid: El Viso, 1981.
- FRANÇA**, José-Augusto, *A Arte em Portugal no Século XIX*, vol. 1 e 2, Lisboa: Bertrand, 1991.
- FRANÇA**, José-Augusto, *A Arte em Portugal no Século XX: 1911-1961*, Lisboa: Livros Horizonte, 2009.
- FRANÇA**, José-Augusto, “Perspectiva Artística da História do Século XIX Português” in

Análise Social, vol. XVI, n.º 61-62, Lisboa: ICS, 1980, pp. 9-27. [disponível em <http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1223994524N9IJB7nv6Hr24WW6.pdf>]

GUINOTE, Paulo, *Quotidiano Feminino 1900-1940*, Lisboa: CML, 2001.

HANNAVY, John (ed.), *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, vol. 1 e 2, Nova Iorque: Routledge, 2008.

JANSON, H. W., *História da Arte*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

KOSSOY, Boris, *A Fotografia como Fonte Histórica: Introdução à Pesquisa e Interpretação das Imagens do Passado*, São Paulo: Museu da Indústria, Comércio e Tecnologia, 1980.

KOSSOY, Boris, *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro: Fotógrafos e Ofício da Fotografia no Brasil (1833-1910)*, São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

MEDEIROS, Margarida, “Imagem, Self e Nostalgia – o Impacto da Fotografia no Contexto Intimista do Século XIX”, 2006. [disponível em www.bocc.ubi.pt/pag/medeiros-margarida-imagem-self-nostalgia.pdf]

NATÁRIO, Anabela, *100 Portuguesas com História*, Maia: Círculo de Leitores / Temas e Debates, 2012.

NEWMAN, Cathy, *Women Photographers at National Geographic*, Washington D.C.: National Geographic Society, 2000.

NOCHLIN, Linda, *Women, Art and Power and Other Essays*, Nova Iorque: Harper Collins, 1988.

NORAS, José Raimundo, *Fotobiografia José Relvas, 1858-1929*, Leiria: Imagens & Letras, 2010. [disponível em issuu.com/imagens/docs/joserelvas]

PAVÃO, Luís, **CUNCA**, Paula Figueiredo, *Ana Maria de Sousa e Holstein Beck – Fotografia Privada 1912-1958*, Lisboa: AML / Scribe, 2015.

PEREIRA, Sara Marques (dir.), *Feminino ao Sul. História e Historiografia da Mulher*, Lisboa: Livros Horizonte, 2008.

PESSOA, Georgina Pinto, “Ser e Parecer: Duas Faces da Mesma Realidade” in *INventa MUSEU – Revista da Secção de Inventário*, n.º 7, Lamego: Museu de Lamego, 2018, pp. 33-37. [disponível em <http://bit.ly/2kMTQnQ>]

PESSOA, José, “Diversidade de Processos Fotográficos na Colecção Mascarenhas Gaivão” in *INventa MUSEU – Revista da Secção de Inventário*, n.º 7, Lamego: Museu de Lamego, 2018, pp. 39-47. [disponível em <http://bit.ly/2kMTQnQ>]

RHODES, Kimberly, *Ophelia and Victorian Visual Culture. Representing Body Politics in the Nineteenth Century*, Nova Iorque: Routledge, 2008.

ROSENBLUM, Naomi, *A World History of Photography*, Nova York: Abbeville Press, 2007.

SILVA, Raquel Henriques da, *Aurélia de Souza*, Lisboa: Edições Inapa, 1992.

SONTAG, Susan, *On Photography*, Londres: Penguin, 2008.

SOUGEZ, Marie-Loup, *História da Fotografia*, Lisboa: Dinalivro, 2001.

SOUGEZ, Marie-Loup (coord.), *Historia General de la Fotografia*, Madrid: Ediciones Cátedra, 2007.

STATHATOS, John, “A Conditional Presence. Women Landscape Photographers in Europe” in *Shifting Horizons: Women’s Landscape Photography Now*, Nova Iorque: I. B. Tauris, 2000.

TAVARES, Emília, “Annemarie Schwarzenbach: Auto-Retratos do Mundo” in *Annemarie Schwarzenbach – Uma Viajante pela Palavra e pela Imagem*, Lisboa: ILC / FLP, 2010.

[disponível em www.emiliatavares.com/uploads/5/7/8/9/5789024/auto_retratos_do_mundo__emlia_tavares.pdf]

TAVARES, Emília, *Batalha de Sombras: Coleção de Fotografia Portuguesa dos Anos 50 do Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado*, Lisboa: MNAC - MC, 2009.

TAVARES, Emília, “Hibridismo e Superação: a Fotografia e o Modernismo Português” in *Arte Portuguesa do Século XX (1910-1960)*, Lisboa: Leya, 2012, pp. 127-136.

VAQUERO, Manuela, “Fotografias, Família, Memória e Esquecimento” in *INventa MUSEU – Revista da Secção de Inventário*, n.º 7, Lamego: Museu de Lamego, 2018, pp. 13-19.

[disponível em <http://bit.ly/2kMTQnQ>]

VAQUINHAS, Irene (coord.), *História da Vida Privada em Portugal: A Época Contemporânea* (vol. 3), Lisboa: Círculo de Leitores, 2010.

VAQUINHAS, Irene, *Nem Gatas Borracheiras, nem Bonecas de Luxo. As Mulheres Portuguesas sob o Olhar da História (Séculos XIX-XX)*, Lisboa: Livros Horizonte, 2005.

VAQUINHAS, Irene, ‘Senhoras e Mulheres’ na *Sociedade Portuguesa do século XIX*, Lisboa: Colibri, 2000.

Webgrafia

aconteceemlisboa.pt/portfolio-items/um-olhar-real-maria-pia-de-saboia/

apphographia.blogspot.com/2007/02/coimbra-nos-primrdios-da-photographia.html

apphographia.blogspot.com/2007/07/os-olhares-fotograficos-dos-estrangeiros.html

aprenderamadeira.net/fotografia

arquivo.cm-mafra.pt/details?id=170108

arquivo.cm-mafra.pt/viewer?id=170108&FileID=3187

arquivo.cm-mafra.pt/viewer?id=170108&FileID=3188

arquivomunicipal2.cm-

lisboa.pt/xarqdigitalizacaocontent/Imagem.aspx?ID=2374281&Mode=M&Linha=1&Coluna=1

arquivomunicipal2.cm-

lisboa.pt/xarqdigitalizacaocontent/Imagem.aspx?ID=2374282&Mode=M&Linha=1&Coluna=1

blogue-documenta.blogspot.com/2017/01/tiree-par-rainha-d-amelia-e-fotografia.html

cabinetcardgallery.wordpress.com/category/lithographer-bernard-wachtl/

cabinetcardgallery.wordpress.com/category/photographer-bieber/

charcofrio.blogspot.com/2010/01/aurelia-de-souza.html

collectionimages.npg.org.uk/large/mw84720/Julia-Prinsep-Stephen-ne-Jackson-formerly-Mrs-Duckworth.jpg

collections.vam.ac.uk/item/O93101/clementina-and-isabella-grace-maude-photograph-hawarden-clementina-viscountess/

comjeitoearte.blogspot.com/2014/09/augusto-bobone-foto-radiografias-e.html?m=1

commons.wikimedia.org/wiki/File:Genevieve_Elisabeth_Disderi_Interior_of_St._Mathieu.jpg

coracaoduplo.blogspot.com/2013/03/os-dabney-uma-familia-americana-nos.html

culturacores.azores.gov.pt/biblioteca_digital/PIC-SR-SAOROQUE-B-1877-1879/PIC-SR-SAOROQUE-B-1877-1879_item1/P42.html
culturacores.azores.gov.pt/biblioteca_digital/PIC-SR-SAOROQUE-B-1877-1879/PIC-SR-SAOROQUE-B-1877-1879_item1/P43.html
culturacores.azores.gov.pt/biblioteca_digital/SMG-PD-SAOJOSE-C-1870-1879/SMG-PD-SAOJOSE-C-1870-1879_item1/P178.html
culturacores.azores.gov.pt/biblioteca_digital/SMG-PD-SAOJOSE-C-1870-1879/SMG-PD-SAOJOSE-C-1870-1879_item1/P179.html
culturacores.azores.gov.pt/biblioteca_digital/SMG-VF-SAOMIGUEL-B-1837-1840/SMG-VF-SAOMIGUEL-B-1837-1840_item1/P34.html
digitalq.adevr.arquivos.pt/viewer?id=1000986
digitalq.adptg.arquivos.pt/viewer?id=1013615
digitalq.adptg.arquivos.pt/viewer?id=1031252
digitalq.adstr.arquivos.pt/viewer?id=1004612
digitalq.adstr.arquivos.pt/viewer?id=1004669
digitalq.adstr.arquivos.pt/viewer?id=1004715
digitalq.adstr.arquivos.pt/viewer?id=1006606
digitalq.arquivos.pt/viewer?id=4814973
digitalq.arquivos.pt/viewer?id=4815157
digitalq.arquivos.pt/viewer?id=4816762
digitalq.arquivos.pt/viewer?id=4817234
digitalq.arquivos.pt/viewer?id=4821686
digitalq.arquivos.pt/viewer?id=4822495
digitalq.arquivos.pt/viewer?id=4827115
digitalq.arquivos.pt/viewer?id=5932124
digitalq.arquivos.pt/viewer?id=5932207
digitalq.arquivos.pt/viewer?id=5932578
digitalq.arquivos.pt/viewer?id=7663151
digitalq.arquivos.pt/viewer?id=7663541
digitalq.arquivos.pt/viewer?id=7664005
digitalq.arquivos.pt/viewer?id=7664718
digitalq.arquivos.pt/viewer?id=7664780
digitalq.arquivos.pt/viewer?id=7665651
en.wikipedia.org/wiki/Bernhard_Wachtl
en.wikipedia.org/wiki/Cabinet_card
en.wikipedia.org/wiki/Carte_de_visite
en.wikipedia.org/wiki/Category:Photographers
en.wikipedia.org/wiki/Category:Photographers_by_nationality
en.wikipedia.org/wiki/Category:Pioneers_of_photography
en.wikipedia.org/wiki/Category:Portuguese_photographers
en.wikipedia.org/wiki/Category:Portuguese_women_by_occupation
en.wikipedia.org/wiki/Category:Women_photographers_by_nationality
en.wikipedia.org/wiki/List_of_photographers
en.wikipedia.org/wiki/List_of_Portuguese_women_artists
en.wikipedia.org/wiki/List_of_women_photographers

en.wikipedia.org/wiki/Louis_Désiré_Blanquart-Evrard
fasciniodafotografia.wordpress.com/2016/09/02/carmen-almeida-evora-desaparecida-2007/
fotos.web.sapo.io/i/o0907d673/10170504_s4cIL.jpeg
foxtalbot.bodleian.ox.ac.uk/tempestuous-teacups-and-enigmatic-leaves/
funchalnoticias.net/2015/03/08/quem-foram-as-escritoras-madeirenses-do-passado/
geneall.net/fr/forum/163657/familia-costa-torres-livro-azevedos-da-ilha-do-pico/
geneall.net/pt/forum/146546/aurelia-de-souza-pintora/
geneall.net/pt/forum/163732/antigos-fotografos-e-ateliers-fotograficos/
geneall.net/pt/forum/72235/miguel-relvas/
gisaweb.cm-porto.pt/units-of-description/documents/305304/
grandmonde.blogspot.com/2007/06/eles-que-nos-topam.html#links
gw.geneanet.org/tavaressilva?lang=en&n=xavier&oc=0&p=maria+vitoria
gw.geneanet.org/tavaressilva?lang=en&pz=joao+luis+tavares&nz=silva&ocz=0&p=antonio+jose&n=raposo&oc=4
gw.geneanet.org/tavaressilva?lang=en&pz=joao+luis+tavares&nz=silva&ocz=0&p=candido+jose+xavier&n=lopes
hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/FichasHistoricas/BoletimPhotographico.pdf
hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/IlustracaoPort/IlustracaoPortuguesa.htm
hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/Ocidente/Ocidente.htm
hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/PONTOSNOSII/PontosnosII.htm
hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/BoletimFotografico/BoletimFotografico.htm
hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/BrancoeNegro/BrancoeNegro.htm
hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/EchoPhotographico/EchoPhotographico.htm
hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/PlanoFocal/PlanoFocal.htm
hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/OAntonioMaria/OAntonioMaria.htm
hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/Seroes/Seroes.htm
hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/RecursosInformativos/Dicionariojornais/Textos/Echophotographico.pdf
ilustracordoba.blogspot.pt/2012/09/la-primera-fotografa-en-espana-madama_24.html
issuu.com/imagens/docs/joserelvas
laphotoduxix.canalblog.com/archives/2015/07/19/32379236.html
medalhasportuguesas.wordpress.com/2016/08/02/pro-labore/
museu.parlamento.pt/MatrizWebAR/DetalhesObra/Index/4819?tipo=OBJ
observador.pt/2015/10/01/exposicao-fotografia-evocativa-dos-150-anos-da-rainha-d-amelia-abre-hoje-ao-publico/
observador.pt/2016/12/19/portugal-teve-uma-rainha-fotografa-e-ninguem-sabia/
pesquisa.adporto.arquivos.pt/viewer?id=490852
pesquisa.adporto.arquivos.pt/viewer?id=781636
pesquisa.adporto.arquivos.pt/viewer?id=781982
pesquisa.adporto.arquivos.pt/viewer?id=829554
pesquisa.adporto.arquivos.pt/viewer?id=830825
pesquisa.auc.uc.pt/viewer?id=35647&FileID=147288
pesquisa.auc.uc.pt/viewer?id=45041&FileID=726619
pesquisa.auc.uc.pt/viewer?id=45041&FileID=726620
petapixel.com/2015/05/23/20-first-photos-from-the-history-of-photography/

photography.tutsplus.com/articles/a-history-of-photography-part-1-the-beginning--photo-1908
portodeantanho.blogspot.com/search/label/Fotografia
pt.linkedin.com/pulse/sevilha-ou-batata-e-braguinha-cavaquinho-paulo-esteireiro
pt.museuberardo.pt/exposicoes/she-femme-fatale
pt.wikipedia.org/wiki/Amélia_Augusta_de_Azevedo
pt.wikipedia.org/wiki/Amélia_de_Orleães
pt.wikipedia.org/wiki/Aurélia_de_Sousa
pt.wikipedia.org/wiki/Maria_Pia_de_Saboia
pt.wikipedia.org/wiki/Categoria:Fotógrafos_de_Portugal
purl.pt/14328
purl.pt/14331
purl.pt/14345
retrovisor.blogs.sapo.pt/16419.html
setepecadosmortais.blogspot.com/2014/05/da-arte-da-pintura-de-aurelia-de-souza.html
sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?P_pagina=1000705
sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?P_pagina=1028696
time.com/4259851/photography-women/
tombo.pt/conteudo/graus-de-parentesco
www.andalupedia.es/p_termino_detalle.php?id_ter=8319
www.cml.pt/leiloes/2014/157-leilao/1-sessao/29/praias-da-ericeira
www.cml.pt/leiloes/2014/157-leilao/1-sessao/30/paisagens-e-cenas-portuguesa
www.collectorsweekly.com/photographs/cabinet-cards
www.culturacores.azores.gov.pt/aia/fotografia/Cronologica.aspx
www.culturacores.azores.gov.pt/aia/fotografia/Historia.aspx
www.culturacores.azores.gov.pt/ea/pesquisa/default.aspx?id=7139
www.dn.pt/arquivo/2008/interior/a-rainha-que-nunca-deixou-de-o-ser-1135863.html
www.dn.pt/gente/interior/uma-familia-americana-no-faial--1372805.html
www.eastman.org/5womenartists-women-who-hand-tinted-and-colored-photographic-work-19th-century
www.emiliatavares.com/ensaios-papers.html
www.flickr.com/photos/vfutscher/20007791079/in/album-72157634784900524/
www.flickr.com/photos/vfutscher/21282489368/in/album-72157660195163514/
www.flickr.com/photos/vfutscher/23460468589/in/album-72157634784900524/
www.flickr.com/photos/vfutscher/6924702420/in/album-72157634784900524/
www.flickr.com/photos/vfutscher/6924713148/in/album-72157634784900524/
www.fotografaspioneiras.com/index.php/2016/07/17/clementina-hawarden-1822-1865/
www.fotografaspioneiras.com/index.php/2016/11/22/hilda-sjolin-1835-1915/
www.fotografaspioneiras.com/index.php/2017/05/01/bertha-valerius-1824-1895/
www.fotografaspioneiras.com/index.php/2017/05/29/madama-fritz/
www.fotografaspioneiras.com/index.php/2018/04/22/sabina-muchart-collboni-1858-1929/
www.geni.com/people/Margarida-Augusta-de-Azevedo-Relvas/6000000024009498949
www.geni.com/people/Maria-da-Conceição-de-Lemos-Pereira-de-Lacerda-Sant-Iago/6000000020975647824
www.geni.com/people/Rose-Dabney/6000000017380749692

www.geni.com/people/Roxana-Dabney/6000000025941791426
www.getty.edu/art/collection/artists/1507/anna-atkins-british-1799-1871/
www.getty.edu/art/collection/artists/2039/andr-adolphe-eugne-disdri-french-1819-1889
www.iac-azores.org/livraria/diversos/textos/familia-dabney-int.html
www.imagensrelvas.com/site/pt/scat/shopdet.php?foto=00214
www.jornaldemonchique.pt/o-congresso-regional-algarvio-de-1915-e-os-seus-reflexos-no-concelho-de-monchique-i/
www.luminous-lint.com/app/image/558506127550350554306283945/
www.luminous-lint.com/app/image/98457586395899878560146/
www.luminous-lint.com/app/photographer/Anna__Atkins/A/
www.m-almada.pt/xportal/xmain?xpid=cnav2&xpgid=agenda_detalhe&agenda_detalhe_qry=BOUI=352215683&agenda_titulo_qry=BOUI=352215683
www.masshist.org/collection-guides/view/fa0212
www.masshist.org/collection-guides/view/fa0315
www.matrizpix.dgpc.pt/MatrizPix/Common/DownloadFile.aspx?ID=91268&THUMBNAILTYPE=2&FILETYPE=1
www.mpritchard.com/photohistory/history/women.htm
www.museuartecontemporanea.gov.pt/ArtistPieces/view/28/artist
www.npg.org.uk/collections/search/person/mp00717/julia-margaret-cameron?role=art
www.palacioajuda.gov.pt/pt-PT/colecoes/fotografia/ImageDetail.aspx?id=226
www.palacioajuda.gov.pt/pt-PT/colecoes/fotografia/ImageDetail.aspx?id=227
www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/agenda/exhibitions/um-olhar-real-obra-artistica-da-rainha-d-maria-pia-desenho-aguarela-e-fotografia/
www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/museus-e-monumentos/rede-portuguesa/m/photographia-museu-vicentes/
www.photographymuseum.com/histsw.htm
www.portugal1914.org/portal/pt/memorias/historias/item/6669-a-dedicacao-do-alferes-do-c-a-p-jose-estevao-coelho-de-magalhaes
www.publico.pt/2001/03/07/culturaipsilon/noticia/exposicao-retrata-a-mulher-entre-1900-e-1940-13684
www.publico.pt/2013/10/13/jornal/essa-vontade-incontrolavel-de-espreitar-a-vida-dos-outros-27220000
www.publico.pt/2016/01/03/culturaipsilon/noticia/imagens-desfocadas-exposicoes-de-mulheres-fotografias-entre-londres-lisboa-e-paris-1718688
www.publico.pt/2016/06/13/culturaipsilon/noticia/aurelia-de-sousa-a-consagracao-tardia-de-uma-grande-pintora-portuguesa-1734953
www.publico.pt/2017/08/19/culturaipsilon/noticia/fotografar-reis-pastores-mendigos-e-cavalos-da-mesma-maneira-1782712
www.publico.pt/2018/12/02/culturaipsilon/noticia/obra-adormecida-helena-correa-barros-acordou-1853110
www.publico.pt/2019/03/10/culturaipsilon/noticia/para-onde-olharam-elas-portugal-visto-por-mulheres-estrangeiras-1864423
www.publico.pt/temas/jornal/para-elas-feminismo-sempre-foi-uma-palavra-feliz-26829507
www.quinta-do-mosteiro.com/index.php/historia

www.resumofotografico.com/2017/04/exposicao-tiree-par-a-rainha-dona-amelia-e-a-fotografia.html

www.rtp.pt/acoresh/cultura/exposicao-em-ponta-delgada-6-geracoes-9-artistas-1-legado_15349

www.rtp.pt/noticias/cultura/projecto-memoria-lanca-na-internet-fotografias-antigas-de-evora_n159115

www.stadsmuseet.stockholm.se/Utforska/Samlingar/Fotografier/Fotosamlingar-och-fotografer/Bertha-Valerius/

www.tribunadasilhas.pt/index.php/opinioao/item/11415-alguns-fotografos-faialenses

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS



Anexos

Mulheres Fotógrafas em Portugal (1844-1918)

Maria E. R. Campos – 1.ª Photographa Portuguesa

Paula Cristina de Pinho Coelho Cintra Viegas

**Dissertação especialmente elaborada para a obtenção do grau de
Mestre em Arte, Património e Teoria do Restauro.**

2018

ÍNDICE ICONOGRÁFICO – ANEXOS

Fig. 1	CDV Bertha Valerius, [<i>Nelly e Tiger</i>]	I
Fig. 2	CDV Emilie Bieber, <i>sem título</i>	I
Fig. 3	CDV Eduardo Novaes, <i>sem título</i>	II
Fig. 4	CAB Augusto Bobone, [<i>Maria José Leal de Macedo</i>]	II
Fig. 5	CDV <i>Photographia Americana</i> , <i>sem título</i>	III
Fig. 6	CDV <i>Photographia Allemã</i> , [<i>Alice Barbosa Oeiras</i>]	III
Fig. 7	DOC Registo Legitimação José Reya Campos	IV
Fig. 8	DOC Transcrição Registo Legitimação José Reya Campos	VI
Fig. 9	DOC Registo Óbito Maria Eugenia Campos	VII
Fig. 10	DOC Transcrição Registo Óbito Maria Eugenia Campos	VIII
Fig. 11	TAB Lista <i>Cartes de Visite e Cabinets</i> de Maria Eugenia Campos	IX
Fig. 12	CDV Maria Eugenia Campos, <i>sem título</i>	X
Fig. 13	CDV Maria Eugenia Campos, <i>sem título</i>	X
Fig. 14	CDV Maria Eugenia Campos, <i>sem título</i>	XI
Fig. 15	CDV Maria Eugenia Campos, <i>sem título</i>	XI
Fig. 16	CDV Maria Eugenia Campos, [<i>Tella Moller</i>]	XII
Fig. 17	CDV Maria Eugenia Campos, [<i>Dorothea</i>]	XII
Fig. 18	CDV Maria Eugenia Campos, [<i>Angelina</i>]	XIII
Fig. 19	CDV Maria Eugenia Campos, <i>sem título</i>	XIII
Fig. 20	CDV Maria Eugenia Campos, <i>sem título</i>	XIV
Fig. 21	CDV Maria Eugenia Campos, <i>sem título</i>	XIV
Fig. 22	CDV Maria Eugenia Campos, <i>sem título</i>	XV
Fig. 23	CAB Maria Eugenia Campos, <i>sem título</i>	XV
Fig. 24	CAB Maria Eugenia Campos, <i>sem título</i>	XV
Fig. 25	CAB Maria Eugenia Campos, <i>sem título</i>	XV
Fig. 26	CDV Maria Eugenia Campos, <i>sem título</i>	XVI
Fig. 27	CDV Maria Eugenia Campos, <i>sem título</i>	XVI
Fig. 28	CDV Maria Eugenia Campos, <i>sem título</i>	XVII
Fig. 29	CDV Maria Eugenia Campos, <i>sem título</i>	XVII
Fig. 30	CAB Maria Eugenia Campos, <i>sem título</i>	XVIII
Fig. 31	CAB Maria Eugenia Campos, <i>sem título</i>	XVIII
Fig. 32	DOC Registo Baptismo Maria Victoria Xavier Rapozo	XIX
Fig. 33	DOC Transcrição Registo Baptismo Maria Victoria Xavier Rapozo	XX
Fig. 34	DOC Registo Baptismo Maria da Conceição Lemos Magalhães	XXI
Fig. 35	DOC Transcrição Registo Baptismo M. ^a da Conceição Lemos Magalhães	XXII
Fig. 36	FOT Maria da Conceição Lemos Magalhães, <i>Tarde de Inverno</i>	XXIII
Fig. 37	FOT Maria da Conceição Lemos Magalhães, <i>Ao Fim do Dia</i>	XXIII
Fig. 38	FOT Maria da Conceição Lemos Magalhães, <i>Na Eira</i>	XXIV
Fig. 39	FOT Maria da Conceição Lemos Magalhães, <i>As Ceifeiras</i>	XXIV

ÍNDICE ICONOGRÁFICO – ANEXOS

Fig. 40	DOC Registo Baptismo Margarida Relvas Navarro	XXV
Fig. 41	DOC Transcrição Registo Baptismo Margarida Relvas Navarro	XXVII
Fig. 42	CAB Margarida Relvas Navarro, <i>Venâncio Augusto Deslandes</i>	XXVIII
Fig. 43	CAB Margarida Relvas Navarro, <i>sem título</i>	XXVIII
Fig. 44	FOT Margarida Relvas Navarro, <i>Arredores da Gollegã</i>	XXIX
Fig. 45	FOT Eliza do Amaral Bobone, <i>A Primeira Educação da Creança...</i>	XXX
Fig. 46	FOT Eliza do Amaral Bobone, <i>A Primeira Educação da Creança...</i>	XXX
Fig. 47	FOT Eliza do Amaral Bobone, <i>A Primeira Educação da Creança...</i>	XXXI
Fig. 48	FOT Eliza do Amaral Bobone, <i>A Primeira Educação da Creança...</i>	XXXI
Fig. 49	FOT D. Maria Pia, <i>Paizagem</i>	XXXII
Fig. 50	FOT Mad, <i>Passeio da Estrella</i>	XXXII
Fig. 51	FOT Mad, <i>No Aterro</i>	XXXII
Fig. 52	FOT Olympia Saturnino, <i>Peniche – Manhã de Sol</i>	XXXII
Fig. 53	DOC Boletim Inscrição 1.º Concurso <i>Photographico Serões</i>	XXXIII
Fig. 54	DOC Artigo <i>Echo Photographico</i> Maria C. Godinho	XXXIV
Fig. 55	DOC Artigo <i>Echo Photographico</i> Nathalia Terra	XXXV

ANEXOS

MULHERES FOTÓGRAFAS EM PORTUGAL

(1844-1918)

FOTÓGRAFAS PROFISSIONAIS NA EUROPA

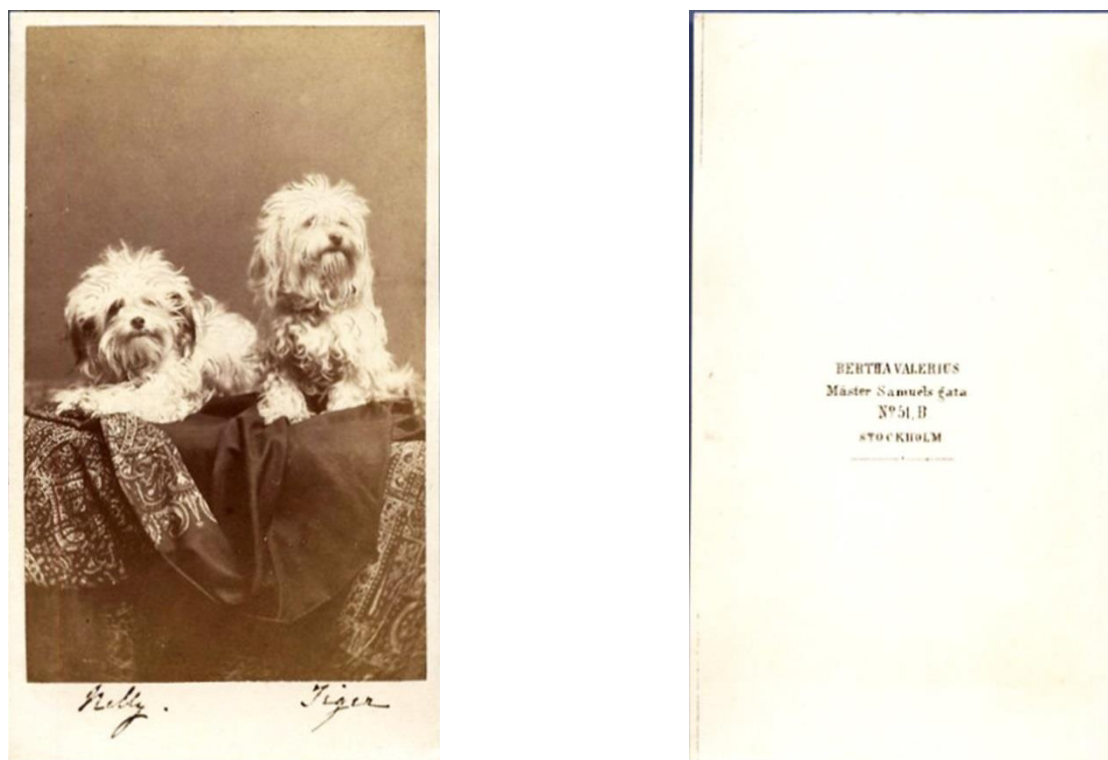


Fig. 1 Bertha Valerius, [*Nelly e Tiger*], s.d. (frente e verso)
atr. 6,3 x 10,5 cm
carte de visite
Colecção Privada



Fig. 2 Emilie Bieber, *sem título*, c. 1866 (frente e verso)
6,2 x 9,8 cm
carte de visite
Colecção da Autora

O CASO PORTUGUÊS

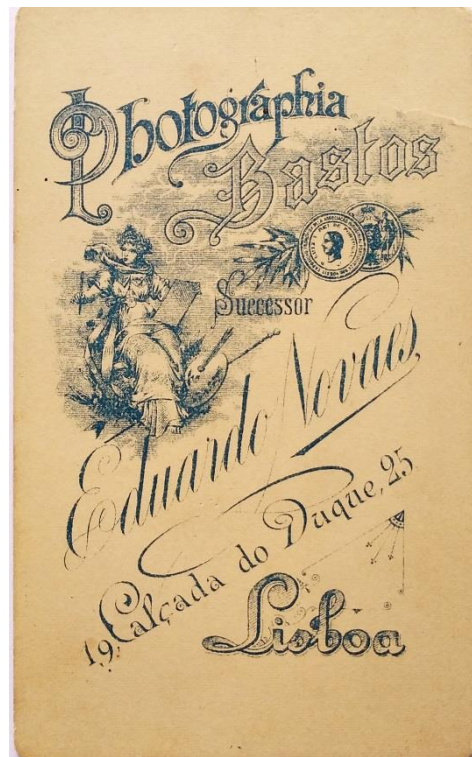


Fig. 3 Eduardo Novaes, *sem título*, mín. 1892 (frente e verso)
6,4 x 10,6 cm
carte de visite
Colecção da Autora

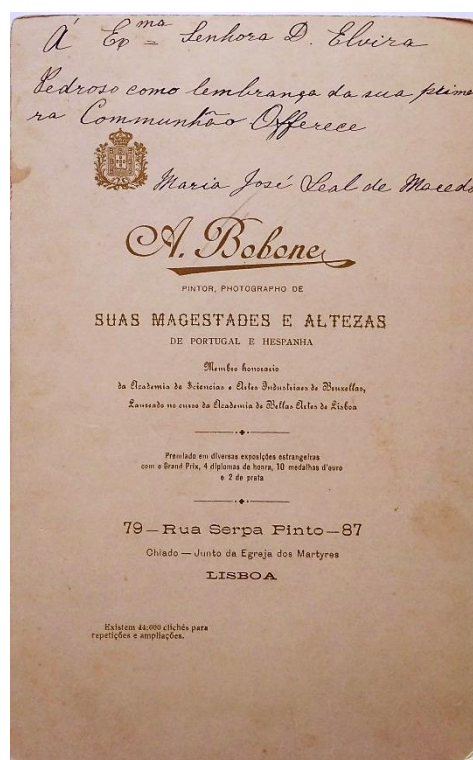


Fig. 4 Augusto Bobone, [*Maria José Leal de Macedo*], c.1900 (frente e verso)
13,4 x 21,4 cm
cabinet
Colecção da Autora

FOTÓGRAFAS PROFISSIONAIS EM LISBOA

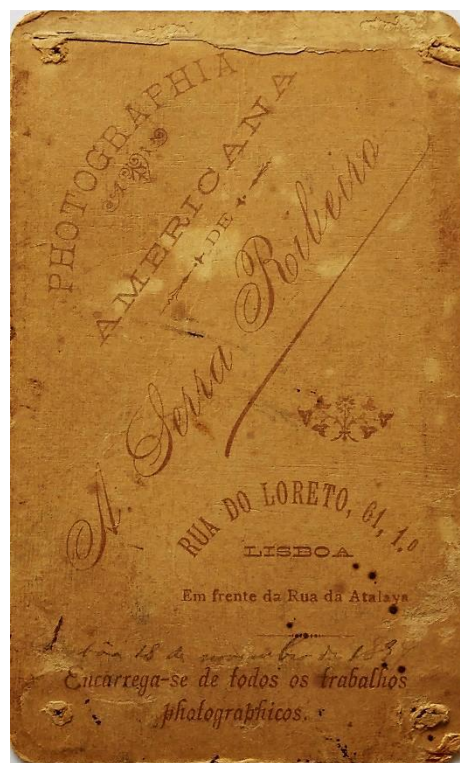
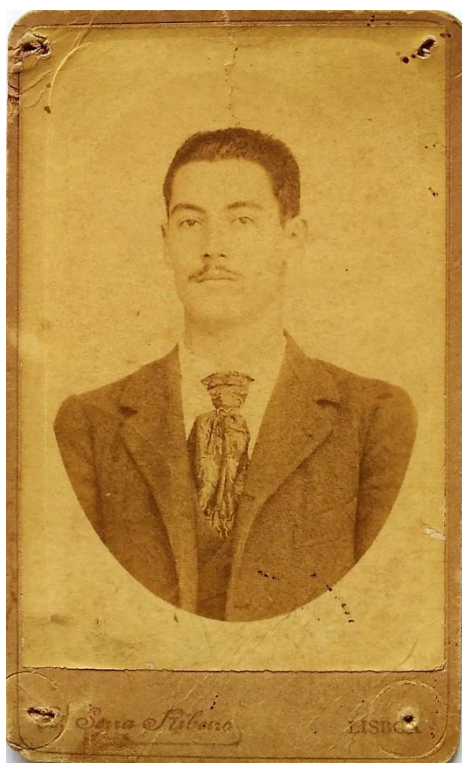


Fig. 5 Photographia Americana, sem título, 1897 (frente e verso)

6,3 x 10,4 cm

carte de visite

Colecção da Autora

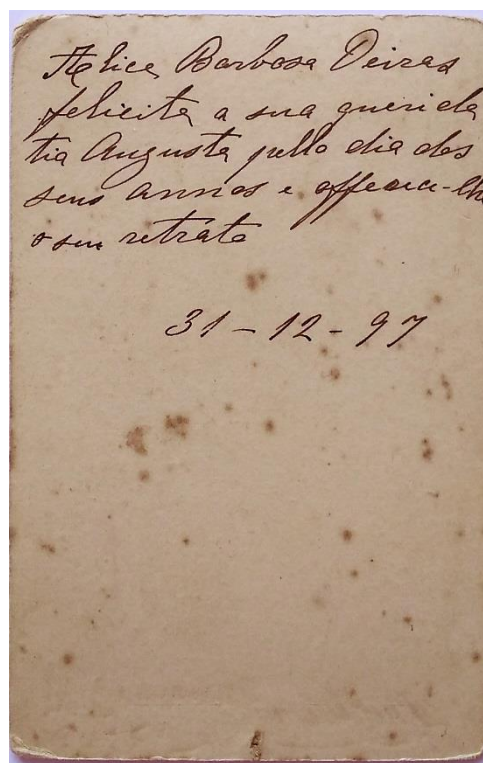


Fig. 6 Photographia Allemã, [Alice Barbosa Oeiras], 1897 (frente e verso)

6,8 x 10,6 cm

carte de visite

Colecção da Autora

3
 José Maria de
 Jesus Reyra Campos
 supra
 documentado 17.5.

Ho vinte e tres dias do mes de Setembro
 do anno de mil oitocentos e oitenta e
 quatro n' esta parochial Igreja de Nossa
 Senhora d' Assumpção da Sé Cathedral
 de Portalegre me foi apresentada pelo
 Munko Thome das Gomeas Adelpho
 Ernesto Motta, Director do Seminario

10
 P. Motta

e Lyceu d' esta Cidade onde é morador uma
 Proclamação do excellentissimo e Reverendissimo Se-
 nhor Bispo d' esta Diocese, que a Sua Excel-
 lencia Reverendissima foi requerida por José
 Maria de Jesus Reyra Campos Serra e c'ia
 summa e a seguinte: Ho vinte e dois dias
 do mes de Março do anno de mil oitocen-
 tos e oitenta e seis o dito requerente José Maria
 de Jesus Reyra Campos Serra, que foi apresentado
 do no hospicio d' esta Cidade de Portalegre
 em o dia sete de Setembro do anno de
 mil oitocentos e oitenta e quatro e baptisado
 do no dia seguinte na Sé da mesma Cida-
 de como filho de pais incognitos e com o no-
 me de José Maria de Jesus sendo seus padri-
 nhos os Reverendos Presbyteros José Antonio Ro-
 drigo, Thesoureiro da Sé, e José da Silva, corgado,
 ambos moradores na freguesia da dita Sé, em
 escriptura Publica lavrada nos Actos do Tabel-
 liao da mesma Cidade e Antonio Silvestre de
 Almeida foi reconhecido por filho natural
 e legitimo de para todos os effectos legais por sua
 mãe Maria Eugenia Reyra Campos, solteira, f'ha
 de Gregorio, antes residente na freguesia de San-
 t' Joannes d' esta Cidade natural de Tortueira
 d' Alcantara, Reino d' Hespanha, filha de
 Joao Eusebio Mimoz, natural de Almaraz
 de Maria Anna Campos Moura, natural de
 San Vicente, Reino d' Hespanha. Deo pois
 o dito requerente José Maria de Jesus Reyra Cam-
 pos Serra em o dia de nove de julho do
 presente anno de mil oitocentos e oitenta e
 quatro em escriptura Publica lavrada nos
 Actos do Tabeliao da Cidade de Lis-
 boa José Carlos Rodriguez Gilho foi reconhe-

Fig. 7 PT-ADPTG-PRQ-PPTG15-04-01L_m0011 – Registo de Legitimação de José Reyra Campos em 1884.

cido por filho natural e porilhado para todos
os effectos legais por d'outro pai e mae e mae de
ra, corado, photographo, morador no Suelo do Lo
ulo da Cidade de Lisboa, freguesia da l'encarna
cões, natural da freguesia de São Lourenço d'el
Cidade de Portogal, filho legítimo de José An
tónio Serra, natural do dito freguesia de São Lou
renço, e de Maria do Santos, natural da fregue
sia do Sobrado d'Alameda, Concelho de Mar
vão. Com o documento emprehendo d'este
duplo reconhecimento e porilhacão o dito José
Maria de Jesus Rey Campos Serra requerer a
melhor e mais. E devendo assim o Senhor Bispo
d'esta diocese, que mandasse abrir no livro
emprehente do registro parochial da freguesia
da dita naturalidade novo termo de baptismo
segundo o disposto em o Decreto de dois de
Junho de mil oitocentos e sessenta e dois, e sua
inculcancia devendo assim nome por um de
fui-the. Por e a humilha da refuda Província
a que me reporto e que fica archivada no
Cartorio d'esta freguesia sob o numero cinco
e para evitar, e por assim me ser ordenado
em a subscrita Província, larrei em duplicado
este assento, que depois de lido e confuido
perante o apresentante do mymo. documento
to, assigno com elle. Era ut supra.

escripto e emprehente e lido
O Parochos João Theotónio Louro

Visto e confuido. Porto 10 de Junho de 1885
João de Deus Aguiar, Bispo. Pro Cap.

Fig. 7a PT-ADPTG-PRQ-PPTG15-04-01L_m0012 – Registo de Legitimação de José Reya Campos em 1884.

Aos vinte e trez dias do mez de Setembro do anno de mil oito centos oitenta e quatro n'esta parochial Egreja de Nossa Senhora d'Assumpção da Sé Cathedral de Portalegre me foi apresentada pelo Merito Reverendo Conego Adolpho Ernesto Motta, Professor do Seminario e Lyceu d'esta Cidade onde é morador, uma Provizão do Excellentissimo e Reverendissimo Senhor Bispo d'esta Diocese, que a Sua Excelencia Reverendissima foi requerida por José Maria de Jesus Reya Campos Serra e cuja summa é a seguinte: Aos vinte e dois dias do mez de Março do anno de mil oito centos setenta e seis o dito requerente José Maria de Jesus Reya Campos Serra, que foi apresentado no hospicio d'esta Cidade de Portalegre em o dia sete de Setembro do anno de mil oito centos sessenta e quatro e baptizado no dia seguinte na Sé da mesma cidade como filho de pais incognitos e com o nome de José Maria de Jesus, sendo seus padrinhos o Reverendo Presbitero José Antonio Roxo, thesoureiro da Sé, e Josefa Juliana, casada, ambos moradores na freguesia da dita Sé, em Escriptura Publica lavrada nas Notas do Tabelião da mesma Cidade Caetano Silvestre de Almeida foi reconhecido por filho natural e perfilhado para todos os effeitos legaes por sua mãe Maria Eugenia Reya Campos, solteira, photographa, então residente na freguesia de São Lourenço d'esta Cidade, natural de Valença d'Alcantara, Reino d'Hespanha, filha de João [Anero] Mimoso, natural de Marvão, e de Marianna Campos [Menna], natural de São Vicente, Reino d'Hespanha. [Introduziu] o dito requerente José Maria de Jesus Reya Campos Serra em o dia dezanove de Julho do presente anno de mil oito centos oitenta e quatro em Escriptura Publica lavrada nas Notas do Tabellião da Cidade de Lisboa José Carlos Rodrigues Grillo foi recunhecido por filho natural e perfilhado para todos os effeitos legaes por seu pai Antonio Maria Serra, casado, photographo, morador na Rua do Loreto da Cidade de Lisboa, freguesia da Encarnação, natural da freguesia de São Lourenço d'esta Cidade de Portalegre, filho legitimo de José Antonio Serra, natural da dita freguesia de São Lourenço, e de Maria dos Santos, natural da freguesia do Salvador d'Aramenha, Concelho de Marvão. Com os documentos comprobativos d'este duplo reconhecimento e perfilhação o dito José Maria de Jesus Reya Campos Serra requiere ao Excellentissimo e Reverendissimo Senhor Bispo d'esta diocese, que mandasse abrir no livro competente do registo parochial da freguesia da sua naturalidade um Tomo de baptismo segundo o disposto em o Decreto de dois de Abril de mil oito centos sessenta e dois, e Sua Excellencia Reverendissima houve por bem de []ir-lhe. Tal é a summa da referida Provizão, a que me reporto e que fica archivada no Cartorio d'esta freguesia sob o numero cinco. E para constar, e por assim me ser ordenado em a sobredita Provizão, lavrei em duplicado este assento, que depois de lido e conferido perante o apresentante do mesmo documento, assigno com elle. Era ut supra.

Adolpho Ernesto Motta

O Parocho João Theotonio Louro

Fig. 8 Transcrição do Registo de Legitimação de José Reya Campos.

AVERBAMENTOS

Registo N.º 378
Reya Campos
(Maria Eugenia)

REGISTO DE OBITO

Aos sete horas e _____ minutos do
dia sete do mez de Março do ano de mil novecentos
e dezanove, numa casa da Praça de Dom Pedro Vinte
e seis quarto andar,
da freguesia de Santa Justa, deste bairro,
faleceu de septicemia um individuo do sexo feminino,
do nome Maria Eugenia Reya Campos,
de setenta e quatro anos de idade, de profissão domestica,
natural de Valença de Alcântara (Alcântara),
domiciliado na mesma casa,
filho legítimo de João Reya,
no estado de _____, de profissão _____,
natural de Marvão,
e de Maria Reya Mimoso,
no estado de _____, de profissão _____,
natural da cidade de Valença de Alcântara,
domiciliado falecido.

O falecido era viúvo de António Serra ygnor
de _____ mais p. he de 7 respeito.

O falecido Meu deira descendentes menores, nem bens,
nem testamento e o seu cadáver vai ser sepultado no primeiro cemitério
d'esta cidade em pagão.

A declaração do obito foi feita p. o Alvar. Castanheira
solteiro maior, emprego de commercial mora-
do na Rua da Palma cinco terceiro andar.

Depois d'esto registo ser lido e conferido com o seu extracto vai ser assinado por mim
o declarante.

A importância dos emolumentos é de trinta centavos.

Lida a Conservatoria do Registo Civil do Segundo Bairro, aos sete
do Março de mil novecentos e dezanove.

Alvaro Castanheira
António Maria das Neves

AVERBAMENTOS

Registo N.º 378

Reya Campos (Maria Eugenia)

REGISTO DE OBITO

As cinco horas e minutos do dia sete do mez de Março do ano de mil novecentos e dezassete, numa casa da Praça de Dom Pedro vinte e seis quarto andar, da freguesia de Santa Justa, deste bairro, faleceu de septicemia um individuo do sexo feminino, de nome Maria Eugenia Reya Campos, de setenta e quatro anos de idade, de profissão domestica, natural de Valença de Alcantara (Hespanha), domiciliado na mesma casa, filho legitimo de João Reya, ~~no estado de, de profissão,~~ natural de Marvão e de Maria Reya Mimoso, ~~no estado de, de profissão,~~ natural da dita de Valença de Alcantara, ~~domiciliad~~ falecidos.

A falecida era viuva de Antonio Serra ignorando-se o mais que lhe diz respeito.

~~O falecido~~ Não deixa descendentes menores, nem bens, nem testamento e o seu cadáver vai ser sepultado no primeiro cemitério desta cidade em jazigo.

A declaração do obito foi feita por Alvaro Castanheira solteiro maior, empregado comercial morador na Rua da Palma cinco terceiro andar.

Depois deste registo ser lido e conferido com o seu extracto vai ser assinado por mim e declarante.

A importância dos emolumentos é de trinta centavos.

Lisboa e Conservatoria do Registo Civil do Segundo Bairro, aos sete de Março de mil novecentos e dezessete.

Alvaro Castanheira

António Maria Dias []

Fig. 10 Transcrição do Registo de Óbito de Maria Eugenia Reya Campos.

MARIA EUGENIA REYA CAMPOS

Título	Tema	Local	Tipo	Formato	Data	Colecção
<i>sem título</i>	Criança	Lisboa	CDV	7,8 x 10,5 cm	mín. 1882	AML-F
<i>sem título</i>	Criança	Lisboa	CDV	7,8 x 10,5 cm	mín. 1882	AML-F
<i>sem título</i>	Casal Noivos	Évora	CDV	6,3 x 10,5 cm	máx. 1882	Autora
<i>sem título</i>	Homem	Lisboa	CAB	8,8 x 13 cm	mín. 1882	Autora
<i>sem título</i>	Mulher	Lisboa	CAB	9 x 13 cm	mín. 1882	Autora
<i>sem título</i>	Mulher	Lisboa	CDV	6,5 x 10,2 cm	mín. 1882	Autora
<i>sem título</i>	Criança	Lisboa	CDV	7,8 x 10,5 cm	mín. 1882	Autora
<i>sem título</i>	Mulher	Lisboa	CDV	4 x 7,8 cm	1887	Autora
[Angelina]	Mulher	Lisboa	CDV	4 x 7,8 cm	c. 1887	Autora
[Angelina]	Mulher	Lisboa	CDV	4 x 7,8 cm	c. 1887	Autora
[Dorothea]	Mulher	Lisboa	CDV	4 x 7,8 cm	c. 1887	Autora
<i>sem título</i>	Mulher	Lisboa	CDV	4 x 7,8 cm	c. 1887	Autora
<i>sem título</i>	Homem	Lisboa	CAB	10,6 x 16,3 cm	mín. 1888	Autora
<i>sem título</i>	Homem	Lisboa	CDV	6,7 x 10,6 cm	mín. 1888	Autora
<i>sem título</i>	Criança	Lisboa	CDV	6,8 x 10,8 cm	mín. 1888	Autora
<i>sem título</i>	Mulher	Lisboa	CDV	7,8 x 10,5 cm	mín. 1888	Autora
<i>sem título</i>	Mulher	Lisboa	CDV	7 x 7 cm	mín. 1888	Autora
[Lobo Jr.]	Homem	Évora	CDV	6,3 x 10,5 cm	1872	CME-AF
<i>sem título</i>	Mulher	Évora	CDV	6,3 x 10,5 cm	1872	CME-AF
<i>sem título</i>	Homem	Évora	CDV	6,3 x 10,5 cm	máx. 1882	CME-AF
<i>sem título</i>	Homem	Évora	CDV	6,3 x 10,5 cm	máx. 1882	CME-AF
<i>sem título</i>	Homem	Évora	CDV	6,3 x 10,5 cm	máx. 1882	CME-AF
<i>sem título</i>	Homem	Évora	CDV	6,3 x 10,5 cm	máx. 1882	CME-AF
<i>sem título</i>	Mulher	Évora	CDV	6,3 x 10,5 cm	máx. 1882	CME-AF
<i>sem título</i>	Mulher	Évora	CDV	7,8 x 10,5 cm	máx. 1882	CME-AF
<i>sem título</i>	Rapaz	Lisboa	CDV	7,8 x 10,5 cm	mín. 1882	CME-AF
[Luísa]	Mulher	Lisboa	CDV	7 x 7 cm	mín. 1888	CME-AF
<i>sem título</i>	Homem	Lisboa	CDV	7,8 x 10,5 cm	mín. 1888	CME-AF
<i>sem título</i>	Homem	Lisboa	CDV	6,3 x 10,3 cm	mín. 1882	LUPA
<i>sem título</i>	sem imagem	Lisboa	CDV	7,1 x 11 cm	mín. 1882	LUPA
<i>sem título</i>	Mulher	Lisboa	CDV	7,1 x 11 cm	mín. 1882	LUPA
<i>sem título</i>	Bébé	Lisboa	CDV	7,3 x 11,2	mín. 1882	LUPA
<i>sem título</i>	Mulher	Lisboa	CDV	7,8 x 10,5 cm	mín. 1882	LUPA
<i>sem título</i>	Homem	Lisboa	CAB	11 x 15 cm	mín. 1888	LUPA
<i>sem título</i>	Homem e Bébé	Lisboa	CAB	11 x 15 cm	mín. 1888	LUPA
<i>sem título</i>	Criança	Lisboa	CDV	6,5 x 10,5 cm	mín. 1888	LUPA
<i>sem título</i>	Homem	Lisboa	CDV	6,7 x 10,5 cm	mín. 1888	LUPA
[Ariosto de Moncada]	Homem	Lisboa	CAB	11 x 15 cm	1891	LUPA
<i>sem título</i>	Mulher	Évora	CDV	6,3 x 10,5 cm	c. 1872	Privada
[Adelaide de Mello Breyner]	Mulher	Lisboa	CDV	3,8 x 7,6 cm	mín. 1882	Privada
[Ludovina de Mello Breyner]	Bébé	[Lisboa]	CDV	3,8 x 7,6 cm	mín. 1882	Privada
<i>sem título</i>	Homem	Lisboa	CDV	7,8 x 10,5 cm	mín. 1882	Privada
<i>sem título</i>	Homem e Criança	Lisboa	CDV	7,8 x 10,5 cm	mín. 1882	Privada
<i>sem título</i>	Criança	Lisboa	CDV	6,7 x 10,5 cm	mín. 1888	Privada
[Capitulina dos Santos]	Mulher	Lisboa	CDV	6,7 x 10,5 cm	1898	Privada

AML-F – Arquivo Municipal de Lisboa – Fotográfico; **CME-AF** – Câmara Municipal de Évora – Arquivo Fotográfico; **LUPA** – Colecção Histórica da LUPA - Luís Pavão L.^{da}

Fig. 11 Tabela de todas as *cartes de visite* e *cabinets* de Maria Eugénia Campos analisadas na pesquisa.

MARIA EUGENIA REYA CAMPOS

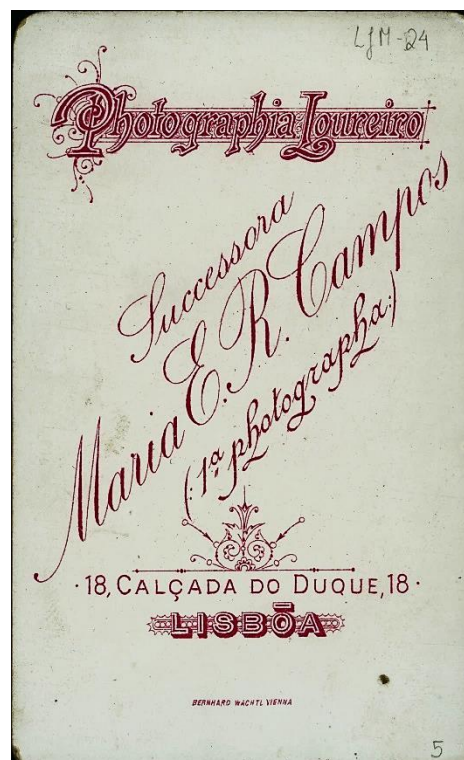


Fig. 12 *sem título*, 1882-1888 (frente e verso)
atr. 7,8 x 10,5 cm
carte de visite
Colecção AML – F

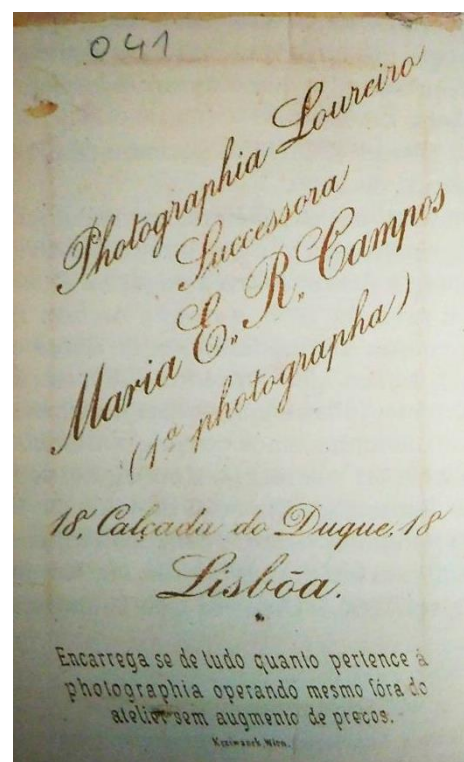


Fig. 13 *sem título*, 1882-1888 (frente e verso)
atr. 7,8 x 10,5 cm
carte de visite (reprodução)
Colecção CME – AF

MARIA EUGENIA REYA CAMPOS

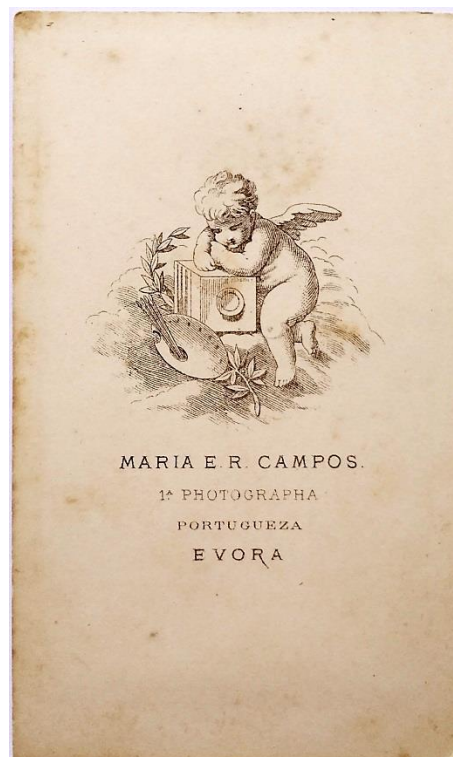


Fig. 14 *sem título*, máx. 1882 (frente e verso)
6,3 x 10,5 cm
carte de visite
Colecção da Autora

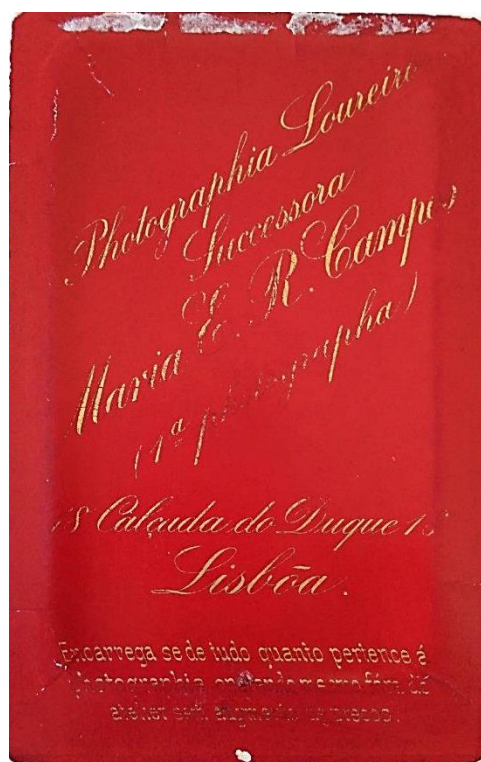


Fig. 15 *sem título*, 1882-1888 (frente e verso)
7,8 x 10,5 cm
carte de visite
Colecção da Autora

MARIA EUGENIA REYA CAMPOS

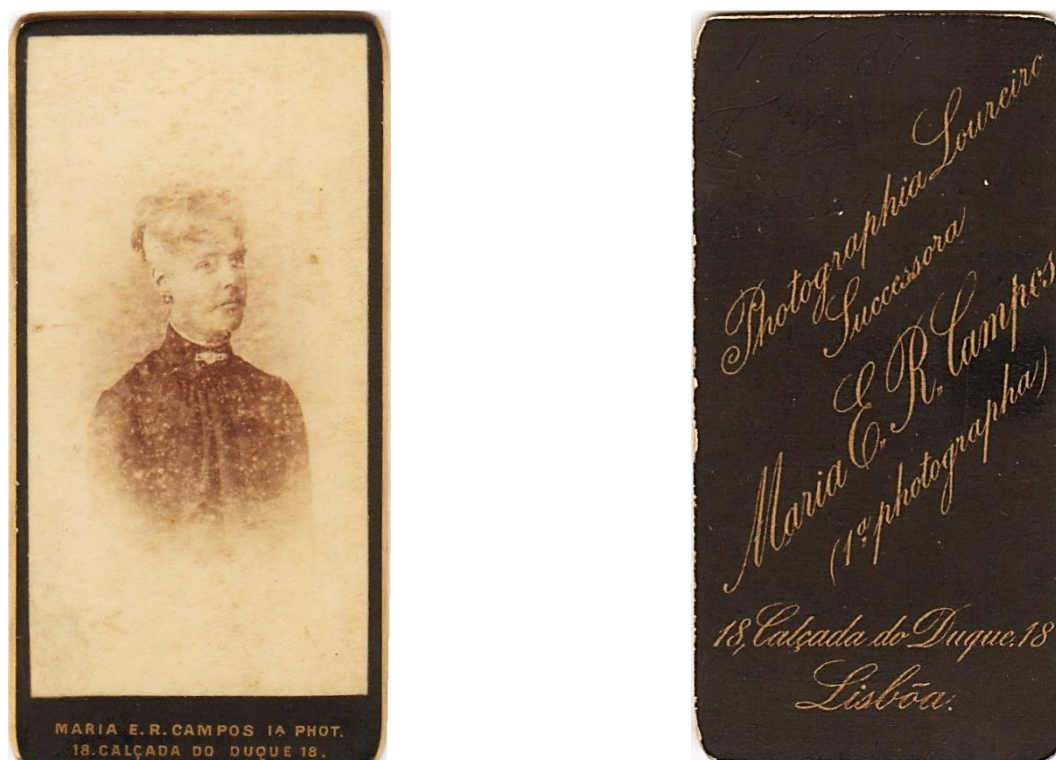


Fig. 16 [Tella Moller], 1887 (frente e verso)
4 x 7,8 cm
CDV (Mignonette)
Colecção da Autora



Fig. 17 [Dorothea], c.1887 (frente e verso)
4 x 7,8 cm
CDV (Mignonette)
Colecção da Autora

MARIA EUGENIA REYA CAMPOS



Fig. 18 [Angelina], c.1887 (frente e verso)
4 x 7,8 cm
CDV (*Mignonette*)
Colecção da Autora



Fig. 19 *sem título*, mín. 1888 (frente e verso)
7 x 7 cm
CDV (Retrato *DUC*)
Colecção da Autora

MARIA EUGENIA REYA CAMPOS

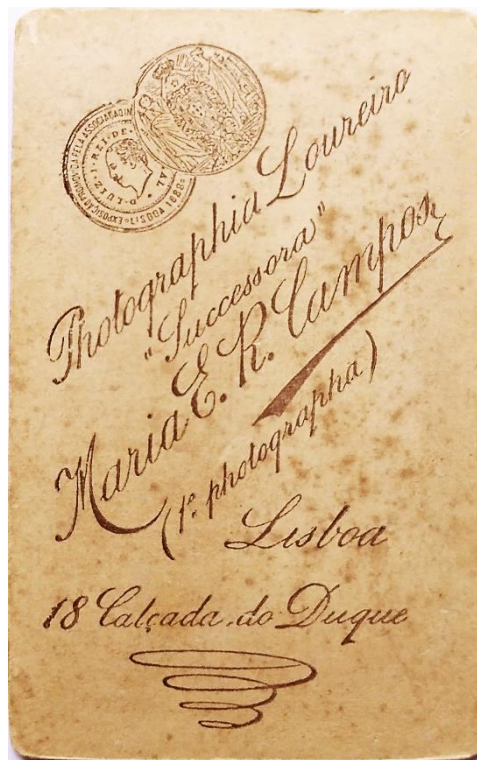


Fig. 20 *sem título*, mín. 1888 (frente e verso)
6,8 x 10,8 cm
carte de visite
Colecção da Autora



Fig. 21 *sem título*, mín. 1888 (frente e verso)
6,7 x 10,6 cm
carte de visite; Colecção da Autora

MARIA EUGENIA REYA CAMPOS



Fig. 22 *sem título*, c. 1888 (verso em branco)
6,5 x 10,2 cm
carte de visite
Colecção da Autora



Fig. 23 *sem título*, c. 1888 (verso em branco)
9 x 13 cm
cabinet
Colecção da Autora



Fig. 24 *sem título*, 1882-1888 (verso em branco)
8,8 x 13 cm
cabinet
Colecção da Autora



Fig. 25 *sem título*, mín. 1888 (verso em branco)
10,6 x 16,3 cm
cabinet
Colecção da Autora

MARIA EUGENIA REYA CAMPOS



Fig. 26 *sem título*, 1882-1888 (frente e verso)
7,8 x 10,5 cm
carte de visite
Colecção Histórica da LUPA

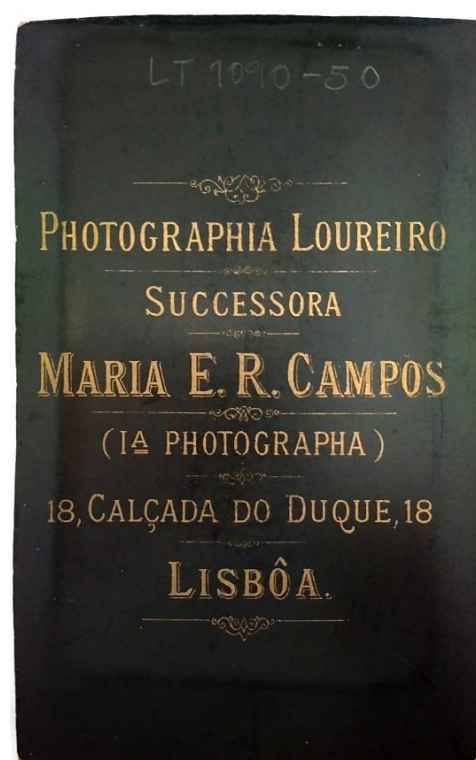


Fig. 27 *sem título*, 1882-1888 (frente e verso)
6,3 x 10,3 cm
carte de visite
Colecção Histórica da LUPA

MARIA EUGENIA REYA CAMPOS

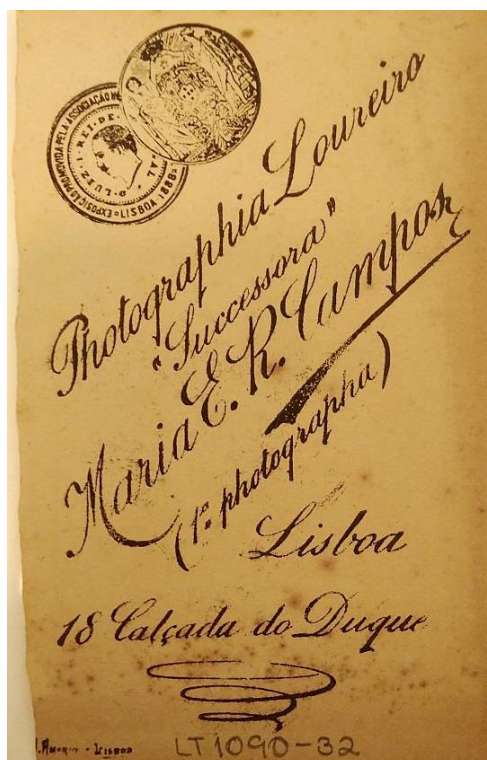


Fig. 28 *sem título*, mín. 1888 (frente e verso)
6,5 x 10,5 cm
carte de visite
Colecção Histórica da LUPA

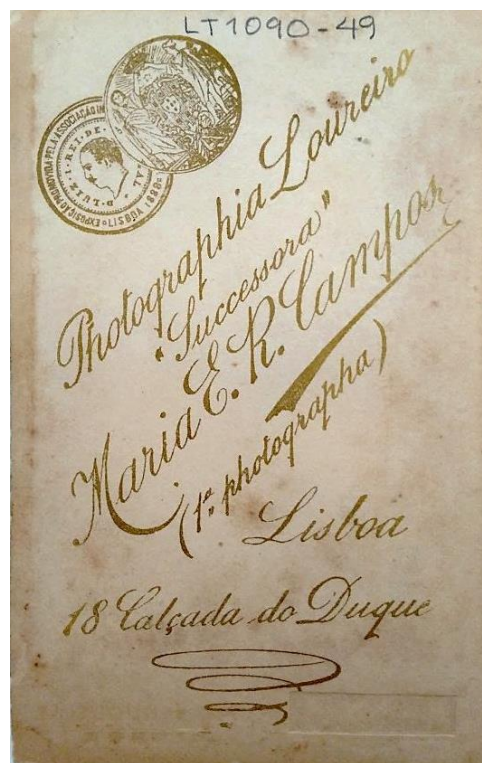


Fig. 29 *sem título*, mín. 1888 (frente e verso)
6,7 x 10,5 cm
carte de visite
Colecção Histórica da LUPA

MARIA EUGENIA REYA CAMPOS



Fig. 30 *sem título*, mín. 1888 (frente e verso)
11 x 15 cm
cabinet
Colecção Histórica da LUPA

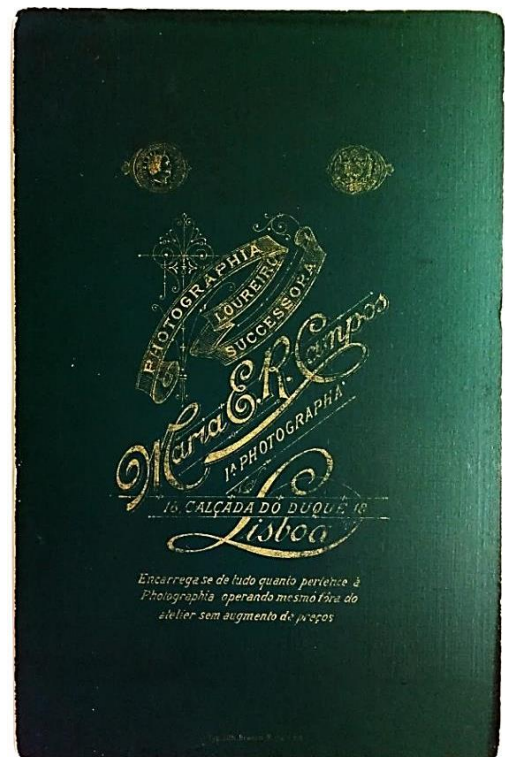
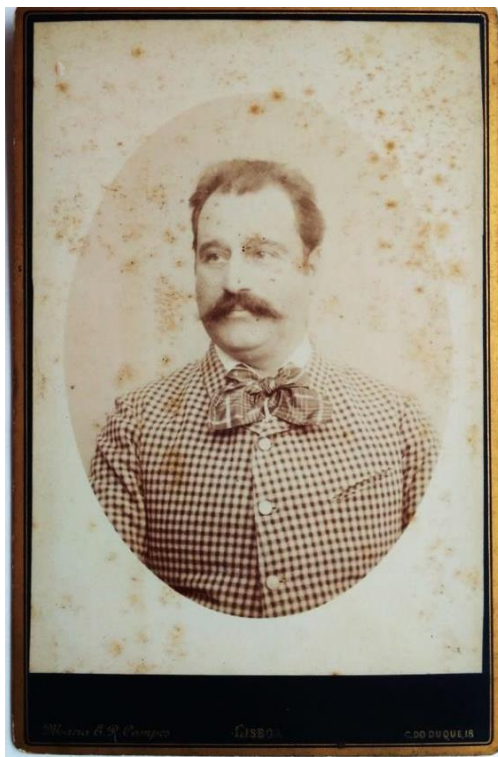


Fig. 31 *sem título*, mín. 1888 (frente e verso)
11 x 15 cm
cabinet
Colecção Histórica da LUPA

[illegible]

Fig. 32 PT/ADEV/PRQEV/EVR12/001/0064 – Registo de Baptismo de Maria Victoria Rapozo em 1854.

Maria de Candido Xavier

No dia vinte e nove de Junho de mil oito centos e cincoenta e quatro annos, n'esta Santa Sé d'Evora baptisei solemnemente Maria primeira de nome e primeiro Matrimonio de Candido Joze Xavier natural da Freguesia de São Mamede de Lisboa e de Lourença Maria Rozado natural da Freguesia de Santa Maria da Villa do Redondo []. Neta paterna de Francisco Antonio Lopes natural da Villa de Torres Novas Patriarchado de Lisboa e de Maria do Carmo da [Encarnação] natural da dita Freguesia de São Mamede de Lisboa, e materna de Pais incognitos. Nasceo no dia nove de Maio proximo passado. Foi Padrinho Joaquim Antonio Ferreira Official de Fundidor, e tocou com a Prenda de Nossa Senhora [d'Anjo] Christovão Antonio Murteira Droguista. De que fez este [termo] que assigno. [] ut supra.

[] Joaquim [] da Silva Telles

Fig. 33 Transcrição do Registo de Baptismo de Maria Victoria Xavier Rapozo.

[illegible]

Fig. 34 PT/AUC/PAR/CDN04/002/0006 – Registo de Baptismo de M.^a Conceição Lemos Magalhães em 1863.

Numero 6, [] de Fevereiro de 63. Maria filha do Ex.^{mo} Francisco de Lemos [] desta Nossa [Villa]

Aos vinte e sete dias do mes de Fevereiro do anno de mil oito centos sessenta e tres, nesta Igreja Parochial de Condeixa-a-Nova Concelho da [diocese] de Coimbra, baptisei Solemnemente, e pus os Santos [] a um individuo do Sexo feminino, aquem dei o nome de Maria que nasceo nesta Freguesia pellas [ceis] oras da manhã do dia onze do dito mes e anno, filha legitima do Ex.^{mo} Francisco de Lemos Ramalho de Azeredo Coutinho proprietario natural desta freguesia, e da Ex.^{ma} D. Amelia Sant'Iago natural da Quinta da Atalaya, em [] da cidade de Lisboa Lisboa proprietaria [] na Freguesia de São Sebastião [] de Lisboa, Parochianos desta, e moradores no seo Palacio, [] Freguesia, Nepta paterna do Ex.^{mo} Manoel Pereira Ramos de Azeredo e da Ex.^{ma} D. Maria da Conceição Lacerda Lemos Coutinho de Azeredo. E materna do Ex.^{mo} Francisco de Paula Sant'Iago e da Ex.^{ma} D. [Josefa] Guilhermina Sant'Iago. Forao padrinhos [] o Avo materno [morador] Quinta da Atalaia em [] e Nossa Senhora da Piedade por quem tocou com a [] da Senhora a Ex.^{ma} D. Maria do Cardal Lemos Pereira de Lacerda, moradora na Rua [] de Taveira, [Vimeiro], [] os quaes todos sei serem os proprios. E para constar lavrei em duplicado este assento que depois de ser lido e conferido perante os Padrinhos comigo assignarao. Era ut supra.

Os Padrinhos } D. Maria do Cardal Lemos Per^a de Lacerda

} Francisco de Paula Sant'Iago

O [Reitor] Joaquim Ignacio Cardozo Pimentel

Averbamento

Faleceu no dia quinze do corrente mês de Novembro, na freguesia de Moreira, concelho da Maia, como consta no registo de óbito numero seiscentos e oitenta e [cinco] lavrado. Conservatoria do Registo Civil do dito concelho da Maia. Emolumento, [um] escudo e cinquenta centavos. Condeixa-a-Nova desasseis de Novembro de mil novecentos e quarenta e nove. [assinatura ilegível] (Doct^o n.º 79 Maço n.º 10 – 1949)

Fig. 35 Transcrição do Registo de Baptismo de Maria da Conceição Lemos Magalhães.

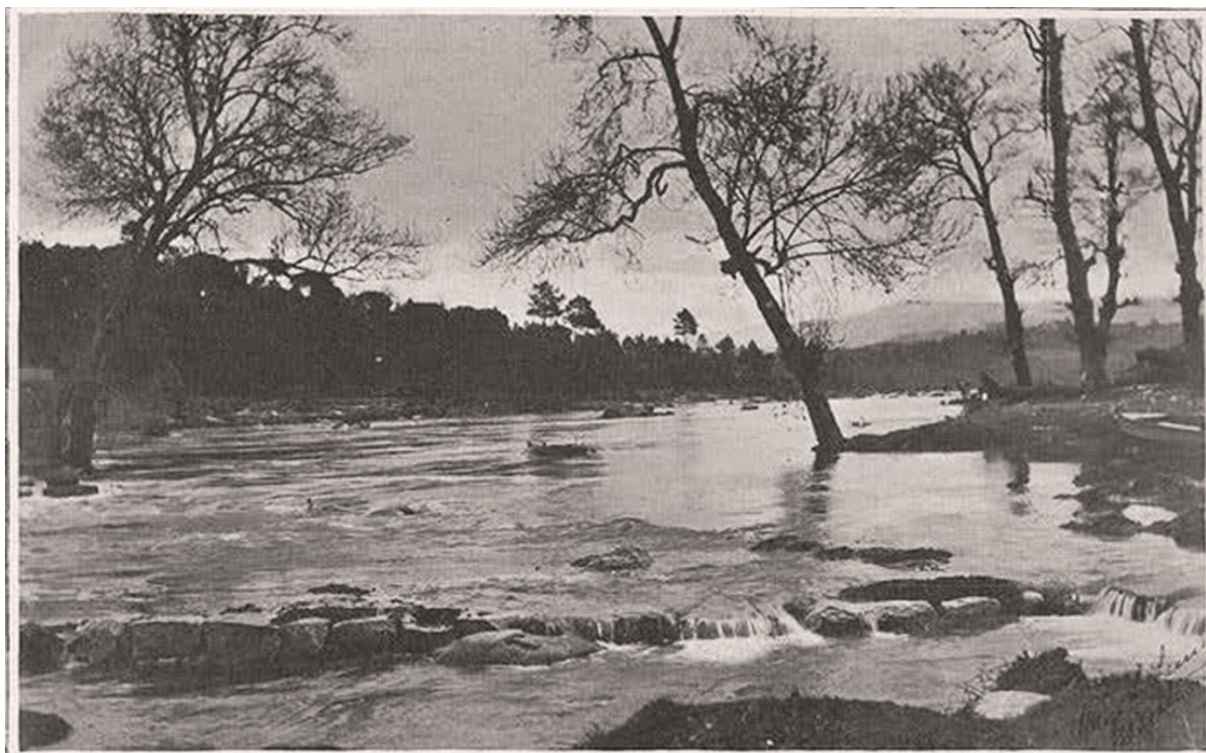


Fig. 36 *Tarde de Inverno*
in *Ilustração Portuguesa*, n.º 222
Maio de 1910, p. 655



Fig. 37 *Ao Fim do Dia*
in *Ilustração Portuguesa*, n.º 222
Maio de 1910, p. 657



Fig. 38 *Na Eira*
in *Ilustração Portuguesa*, n.º 222
Maio de 1910, p. 656



Fig. 39 *As Ceifeiras*
in *Ilustração Portuguesa*, n.º 222
Maio de 1910, p. 656

N.º 17
Margarida filha de São José, Coutinho do
Palácio da morada do Excellentissimo Car-
los Augusto de Albuquerque Albuquerque Pin-
ho, freguesia de Nossa Senhora de
Nossa Senhora da Conceição da Villa e Lan-
cho da freguesia. Dize do Patriarchado de
Lisboa, e em authorizacao do Communi-
catorio e Reverendissimo Senhor Cardinal Pa-
triarcho de Lisboa, passada a d'quite do
Convento de São Marcos, a qual fica no ar-
chivo d'isto freguesia, baptisado solemn-
mente em 18 de Junho do anno de 1711
agora de nome de Margarida, e que
nasceu no freguesia das quatro milia
horas da madrugada do dia de Janeiro do
proximo preterito de 1711 de 1711 do anno
Corrente, filha legitima primeira do no-
me do Excellentissimo Carlos Augusto de Albu-
querque Albuquerque Pinho, proprietario, e do
Excellentissimo D.ª de Albuquerque Albuquerque
Mendes de Albuquerque e Albuquerque, elle natural e
baptisado no freguesia de São Paulo e São
Paulo e São Paulo, e sumario no seu referido
Palacio do Coutinho, elle natural e baptisado
na Cidade de Vigor, e habido na freguesia
de São Paulo e São Paulo, e sumario dos
Excellentissimos D.ª de Albuquerque Albuquerque

Fig. 40 PT/ADSTR/PRQ/PGLG02/001/0007 – Registo de Baptismo de Margarida Relvas Navarro em 1867.

N.º 17

Margarida

Aos vinte e tres dias do mes de Março do anno de mil oito centos e sessenta e sete, n'esta Capella de São José, contigua ao Palacio da morada do Excellentissimo Carlos Augusto de Mascarenhas Relvas e Campos, d'esta Freguezia de Nossa Senhora de Nossa Senhora da Conceição da Villa e Concelho da Gollegã. Dioceze do Patriarchado de Lisboa, com authorização do []tissimo e Reverendissimo Senhor Cardeal Patriarcha de Lisboa, passada a dezoito do corrente mez de Março, a qual fica no archivo d'esta Freguesia, baptisei solemnemente um individuo do sexo feminino a quem dei o nome de Margarida, e que nasceu n'esta freguesia ás quatro e meia horas da madrugada do dia dezanove do proximo preterito mez de Fevereiro do anno Corrente, filha legitima primeira do nome do Excellentissimo Carlos Augusto de Mascarenhas Relvas e Campos, proprietario, e da Excellentissima Dona Margarida Amalia Mendes de Azevedo e Campos, elle natural e baptisado n'esta freguesia aonde ambos são parochiannos, e moradores no seu referido Palacio do Outeiro, ella natural e baptisada na Cidade de Vizeu, [] na freguesia de Condeixa a Nova, netta paterna dos Excellentissimos Jose Farinha Relvas de Campos e e de Dona Clementina Amalia Mascarenhas Pimenta e Campos, já falecidos, e materna dos Excellentissimos Visconde e Viscondessa de Podentes Jeronimo Dias d'Azevedo e Dona Maria Liberata da Silva Mendes, foi padrinho o Excellentissimo Visconde de Podentes, Jeronimo Dias d'Azevedo, avo materno da baptisada, e os pais invocaram Nossa Senhora para madrinha, e tocam com prenda da mesma Senhora a Excellentissima Dona Maria da Assumpção Mendes d'Azevedo, solteira, tia materna, moradores em Condeixa, actualmente rezidentes n'esta freguesia e Villa da Gollegã, os quaes sei serem os proprios e para constar lavrei em duplicado este assento que depois de ser lido e conferido perante os padrinhos commigo assignaram. Era ut Supra.

Maria da Assumpção Mendes d'Azevêdo

Visconde de Podentes

O Prior Daniel da Silva Vieira Varella

Fig. 41 Transcrição do Registo de Baptismo de Margarida Relvas Navarro.

MARGARIDA RELVAS NAVARRO

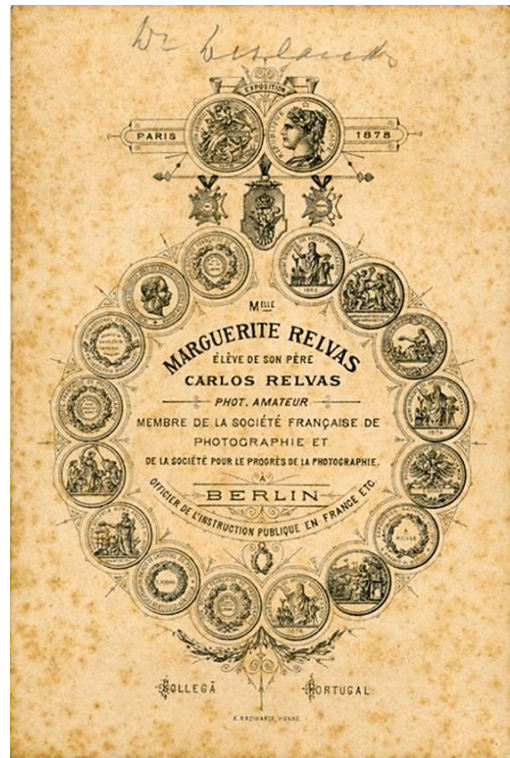


Fig. 42 *Venâncio Augusto Deslandes*, c. 1880 (frente e verso)
atr. 11,5 x 17,1 cm
cabinet
Colecção Futscher Pereira

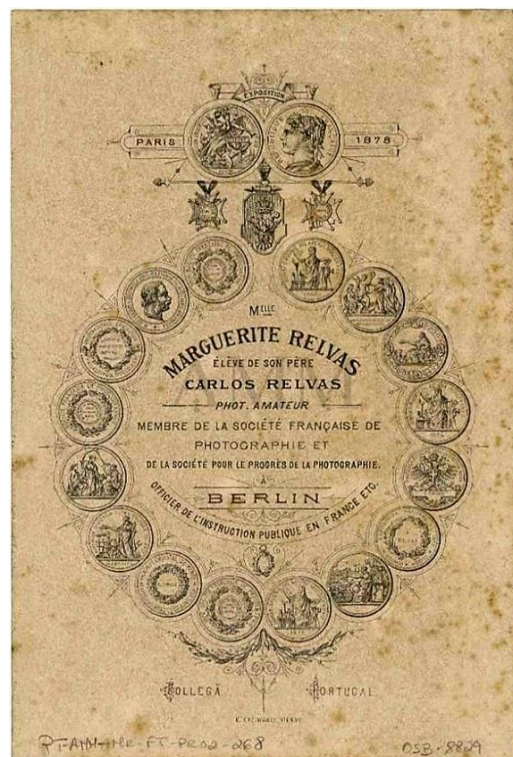


Fig. 43 *sem título*, c. 1880 (frente e verso)
11,5 x 17,1 cm
cabinet
Colecção António Maria Ribeiro, CMM



Fig. 44 *Arredores da Gollegã*, c.1884
Colecção Futscher Pereira

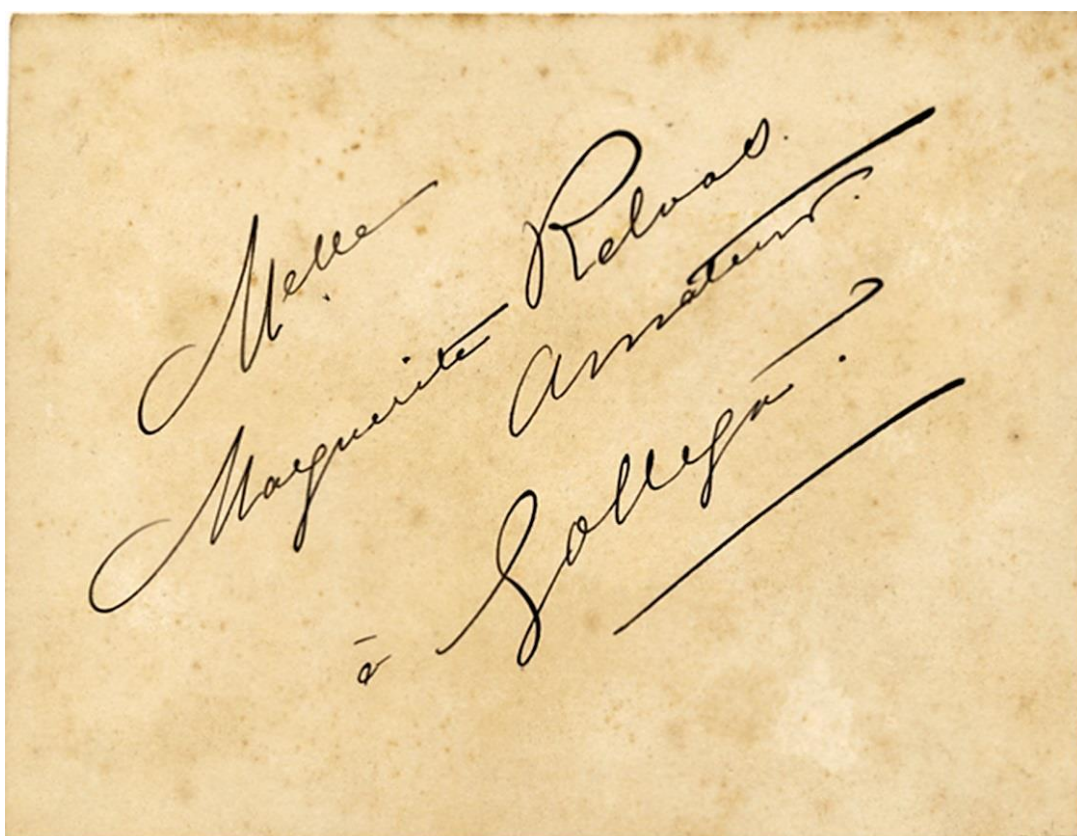


Fig. 44a *Arredores da Gollegã*, c.1884 (verso)
Colecção Futscher Pereira

FOTÓGRAFAS NOS PERIÓDICOS



Fig. 45 Eliza A. Bobone, *A Primeira Educação da Criança nos seus Diferentes Periodos* in *Branco e Negro*, n.º 88, Dezembro de 1897, p. 150



Fig. 46 Eliza A. Bobone, *A Primeira Educação da Criança nos seus Diferentes Periodos* in *Branco e Negro*, n.º 88, Dezembro de 1897, p. 153

FOTÓGRAFAS NOS PERIÓDICOS

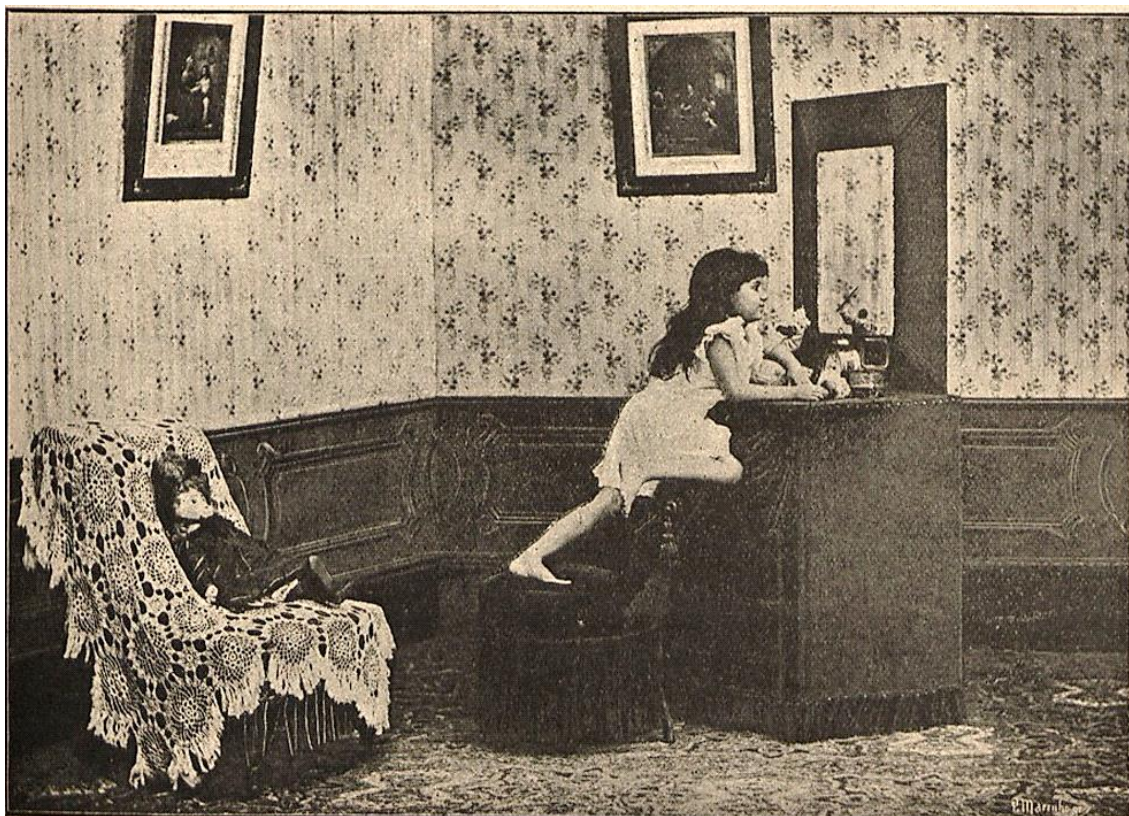


Fig. 47 Eliza A. Bobone, *A Primeira Educação da Criança nos seus Diferentes Periodos* in *Branco e Negro*, n.º 88, Dezembro de 1897, p. 153

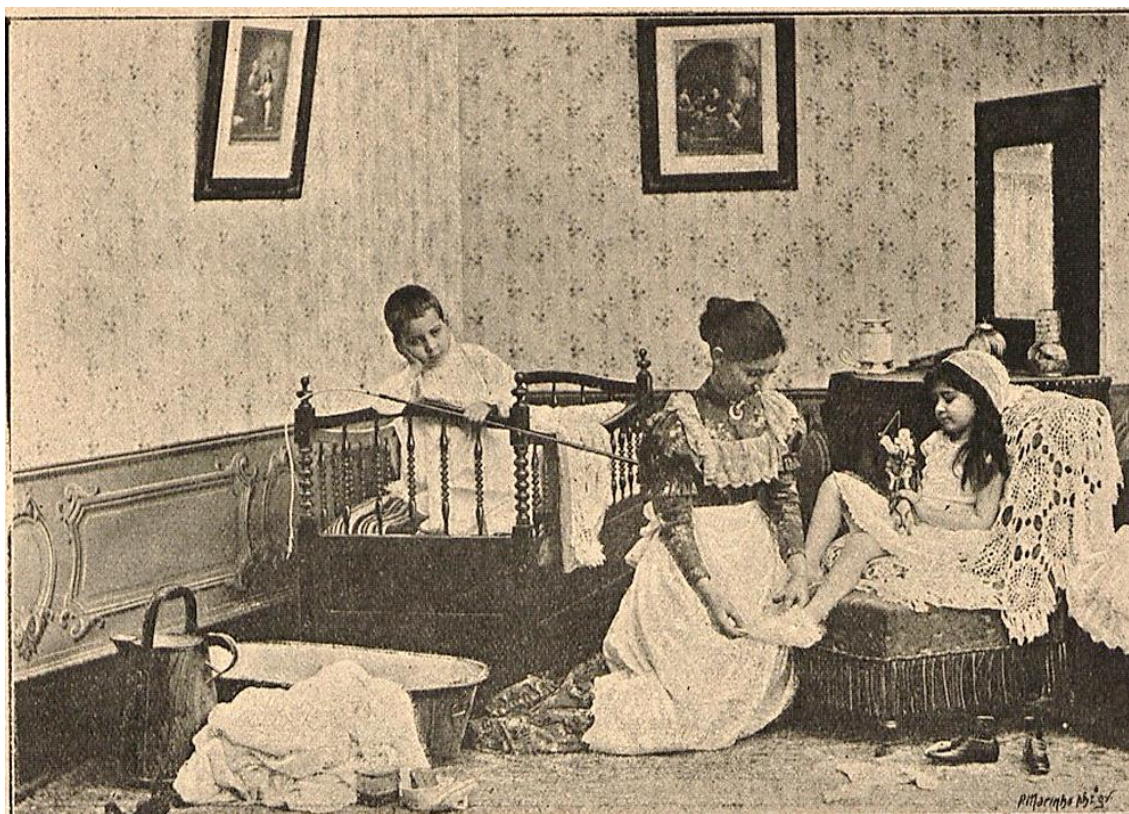


Fig. 48 Eliza A. Bobone, *A Primeira Educação da Criança nos seus Diferentes Periodos* in *Branco e Negro*, n.º 88, Dezembro de 1897, p. 154

FOTÓGRAFAS NOS PERIÓDICOS

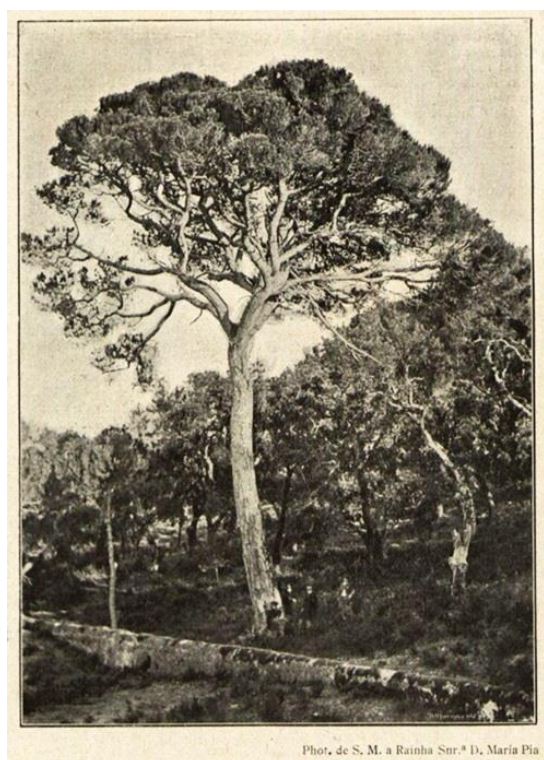


Fig. 49 D. Maria Pia, *Paizagem*
in *Boletim Photographico*, n.º 2
Fevereiro de 1900, p. 28

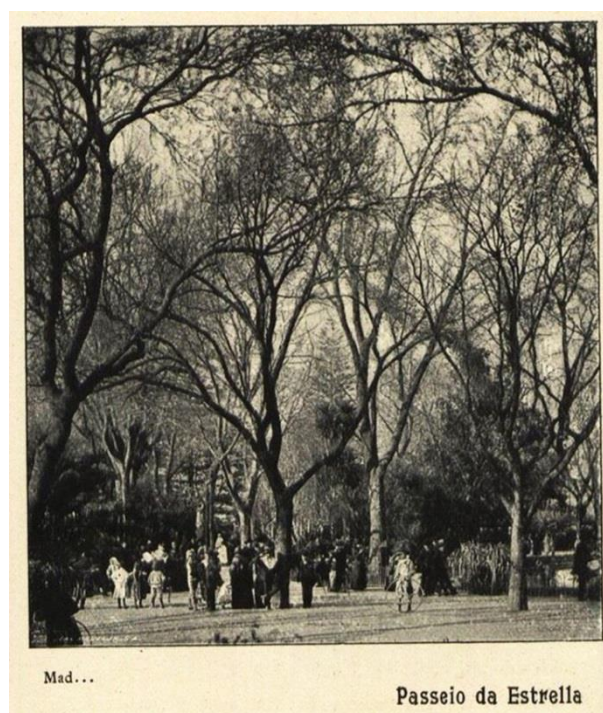


Fig. 50 Mad..., *Passeio da Estrella*
in *Boletim Photographico*, n.º 48
Dezembro de 1903, p. 191

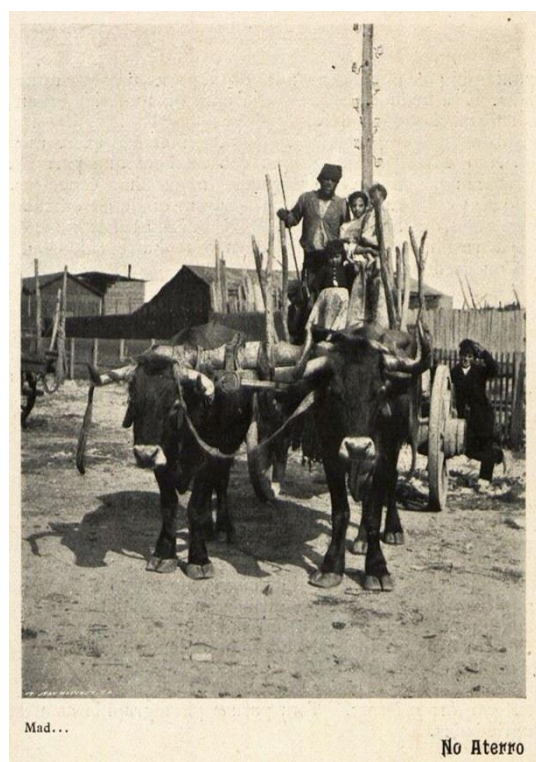


Fig. 51 Mad..., *No Aterro*
in *Boletim Photographico*, n.º 48
Dezembro de 1903, p. 177

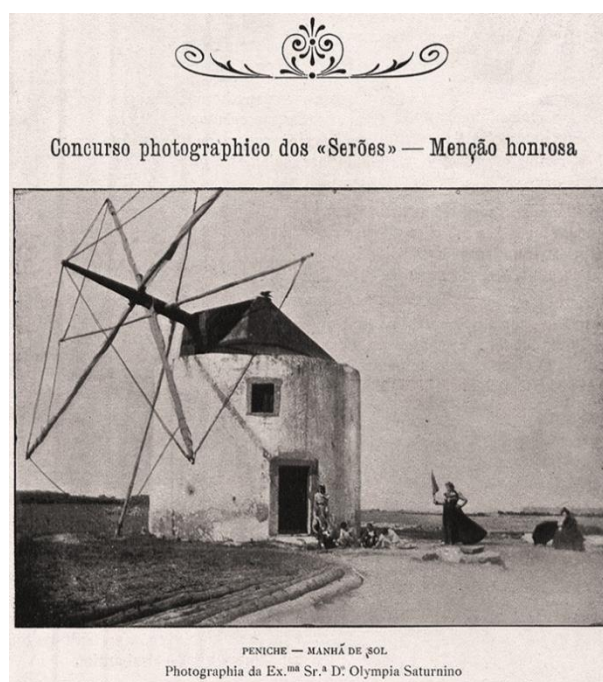


Fig. 52 Olympia Saturnino, *Peniche — Manhã de Sol*
in *Serões*, n.º 6
Dezembro de 1905, p. 537

AOS PHOTOGRAPHOS AMADORES

Aberto pelos "SERÕES"

PRIMEIRO CONCURSO DE PHOTOGRAPHIAS

EM vista do largo desenvolvimento da photographia em Portugal, é por um concurso n'esta especialidade que os **Serões** inauguram a serie de concursos, prometidos no seu prospecto e tendentes a dar alento de todas as manifestações de arte, de sciencia, de industria, d'actividade intellectual do nosso paiz, em summa.

Attendendo á quadra do anno que actualmente atravessamos, o nosso concurso será especialmente limitado a

PHOTOGRAPHOS AMADORES

e a

Photographias tiradas nas praias e thermas de Portugal, incluindo paizagens, trechos da beira mar, aspectos do oceano, grupos de banhistas ou de typos regionaes, especialmente casando-se com o aspecto physico do meio ou suggerindo qualquer idéia dramatica ou comica, etc.

Devem além d'isso os concorrentes submeter-se ás seguintes

CONDIÇÕES

- 1.º — As photographias devem ser de qualquer formato conforme a vontade do concorrente, contanto que o minimo seja o de 9×12 centimetros.
- 2.º — As photographias premiadas serão publicadas nos **SERÕES** com o nome e a residencia do concorrente. Além d'isso a direcção dos **SERÕES** reserva-se o direito de publicar, com menção honrosa, todas aquellas que d'isso forem julgadas dignas.
- 3.º — A propriedade de todas as photographias premiadas, para os effeitos da publicação, ficará pertencendo aos **SERÕES**.
- 4.º — A direcção dos **SERÕES** não se compromete a devolver as provas que lhe forem remetidas, a não ser que para isso lhe enviem um envelope devidamente estampilhado.
- 5.º — A decisão dos **SERÕES** será definitiva.
- 6.º — As provas devem ser enviadas á direcção dos **SERÕES** com o boletim que abaixo publicamos, o qual se cortará d'esta pagina e se preencherá devidamente.
- 7.º — Haverá **TRES PREMIOS**, sendo o primeiro de **10:000 RÉIS**; o segundo **Uma collecção dos 4 volumes dos «Serões»** já publicados; o terceiro **Uma assignatura de um anno nos «Serões»** a qual póde reverter em favor de qualquer pessoa indicada pelo premiado, caso este já seja assignante.

(Boletim para cortar e remetter com a photographia)

PRIMEIRO CONCURSO PHOTOGRAPHICO DOS "SERÕES"

Ultimo dia de recepção — 30 DE SETEMBRO

Titulo da photographia

Local em foi tirada

Nome e endereço do photographo amator

Declaração. — Declaro que não sou photographo de profissão, e que a photographia, que junto remetto, foi tirada por mim e nunca foi publicada.

Assignatura

Endereço: Á Direcção dos **SERÕES**, Livraria Ferreira & Oliveira L.^{da}, Rua Aurea, 132 a 138

Fig. 53 Boletim de Inscrição do 1.º Concurso Photographico
in *Serões*, n.º 2, Agosto de 1905

GALERIA DE AMADORES CONTEMPORANEOS

D. Maria C. Godinho

A nossa galeria vae de dia para dia tomando o vulto de grandiosa e digna de ser admirada, pois que tem conseguido patentear ao nosso mundo artistico vultos que com amor profundo se dedicam á bella arte photographica, onde se teem distinguido com notavel superioridade.

A Ex.^{ma} Sr.^a D. Maria C. Godinho, gentilissima filha do nosso illustre amigo João Nunes Godinho, de Almeirim, é a amadora distinctissima que hoje enobrece a nossa «Galeria».

De seu pae não herdou só

a belleza de character, herdou tambem a sua alma de artista, o seu amor profundo pela photographia, onde a sua vontade de saber e as suas naturaes aspirações, a fazem profundar os mais difficeis recantos da nossa inegualavel arte.

A alma da mulher, a muitos titulos superior á do homem, impõe-nos o dever sagrado de sabermos respeitar a modestia natural do seu sexo encantador.

E por este motivo nos limitamos a apontar a sua alma d'eleição que com

inegualavel *savoir faire* honra o nosso lindo sport.

Senhora, perdoae-nos e accitae os protestos da nossa admiração.

Club photographico

Volta o «Club Photographico» a ser falado, mas um club como o apresenta-

do pelo «Echo» nos seus numeros atrazados do primeiro anno, unica e exclusivamente d'amadores e para amadores.

O grupo d'amadores que nos tinha pedido para fazermos a propaganda possivel para a formação do «Club Photographico», volta hoje a, por nosso intermedio, fazer um vehemente appello para todos os amadores

portuguezes afim de o coadjuvarem no empreendimento que tomaram a peito, e que houve tentativa de desmanchar.

A todos os sportmans a quem a formação d'um club exclusivamente d'amadores agradar, a commissão pede para mandar a sua adhesão. Esta adhesão poderá ser traduzida por um simples cartão de visita, dirigido á redacção do nosso jornal, onde se escreva:

"PARA O CLUB,,



D. MARIA C. GODINHO

Fig. 54 Galeria de Amadores Contemporaneos – D. Maria C. Godinho
in Echo Photographico, n.º 15
Agosto de 1907, p. 17

Galeria de Amadores Contemporaneos

Nathalia Terra

Nathalia Terra é um dos genios artisticos mais em evidencia na Graciosa, donde é oriunda. Gentilissima, de captivante sympathia, de inequala veis bondades de caracter e coração, é dos entes excepcionaes que atraem e fazem um admirador de quantos teem a honra de se lhe aproximar.

A photographia mereceu-lhe toda a sua attenção, consagrando-lhe todo o seu bom gosto d'artista, que o tem, em toda a acepção do termo.

Os seus trabalhos são bem conhecidos entre os açorianos, que veneram a nossa perfila da como ella merece.

Publicando o seu retrato prestamos uma justa homenagem e um serviço á arte nacional.

Que S. Ex.^a nos perdoe o muito e ao mesmo tempo tão pouco que dizemos.

Photographia das côres

Como nos ultimos tempos e sempre, foi este o problema mais palpitante de quantos a arte photographica se tem occupado; e como a sua solução se póde considerar determinada com a descoberta das chapas auto-chromas e com os varios methodos ou processos de impressão e reprodução que de ellas derivaram, começaremos no proximo numero a descrever alguns d'esses processos pelos quaes se obtem a photographia das côres sobre papel por meio das chapas auto-chromas «Lumière.»

No entre-

tanto recommendamos aos nossos leitores a leitura do livro *Photographia a côres*, de BL, á venda nas livrarias, casas d'artigos photographicos e n'esta redacção, para que se familiarisem com as respectivas operações e possam depois facilmente comprehender o interessante processo.



Nathalia Terra

Fig. 55 Galeria de Amadores Contemporaneos – Nathalia Terra

in *Echo Photographico*, n.º 24

Maio de 1908, p. 89